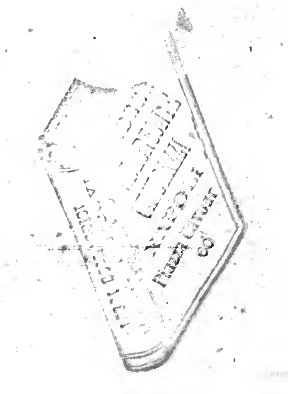

PALLI


BIBLIOTECA LUCCHESI-PALLI
I.a SALA
SCAFFALE 16 III
PLUTEO 4
N. CATENA

COMÉDIES

ET

COMÉDIENS



POISSY. — TYP. ET STÉR. DE A. BOURET.

COMÉDIES

ET

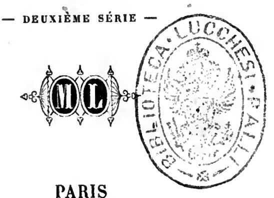
COMÉDIENS

FEUILLETONS

DE

P.-A. FIORENTINO

— DEUXIÈME SÉRIE —



PARIS

MICHEL LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES ÉDITEURS

RUE VIVIENNE, 2 BIS, ET BOULEVARD DES ITALIENS, 15

A LA LIBRAIRIE NOUVELLE

—

1866

COMÉDIES

ET

COMÉDIENS

XXI

ABSENCE COMPLÈTE DE NOUVEAUTÉS

Le grand événement de la semaine, on le connait à cette heure : c'est une victoire immense, et, tout le fait espérer, décisive !

La grande nouveauté dramatique est un petit nain qu'on montre aux Variétés. Naturellement il s'appelle Tom Pouce, comme tous ses pareils.

Il a paru dans une vieille féerie de MM. Dumanoir et Clairville. Il n'a pas une jolie tête, mais ses mouve-

ments ne manquent pas de grâce. Il dit : *Merci, mon Dieu!* d'une petite voix claire et enfantine. Il ressemble étonnamment à ces petits bonshommes en gutta-percha qu'on écrase entre deux doigts.

Avec la meilleure volonté du monde, je ne puis faire un feuilleton sur ce nain. Mais je ne conseille pas au lecteur, soulagé par cet aveu, de se réjouir trop tôt. Il n'échappera pas à mon article.

J'ai des livres plein les poches et un fauteuil de quatre sous, fort bien placé sous les arbres des Champs-Élysées. C'est une ressource précieuse pour les temps de disette absolue.

Le canon tonne, les maisons se pavoisent, la population, ivre d'enthousiasme, se précipite dans les rues, remplit les places et les jardins publics. Que nous importent les théâtres? Allons où va la foule; c'est le plus grand, le plus beau des spectacles.

Je me promenais donc dans les contre-allées des Champs-Élysées. Il pouvait être sept heures et demie du soir et il faisait très-beau.

Je m'arrête à une trentaine de pas du palais de l'Industrie; je m'installe sur un fort joli siége en fil de fer, et je lis un nouveau roman de George Sand, que

vient de publier M. Hachette. *Elle et lui!* voilà le titre.

Elle! qui elle? *Lui!* qui lui? Quel est donc ce mystère? On prétend que ce n'en est pas un pour qui sait lire entre les lignes.

Madame Sand est une ingrate. Elle ne manque jamais de donner son petit coup de patte au feuilleton. Cependant le feuilleton reconnaît non-seulement le talent, mais le génie de cette femme extraordinaire. Il s'incline devant ce beau style, ces peintures vives et vraies, ces facultés viriles et puissantes; il comprend même, et il pardonne les écarts d'une imagination qui court sans cesse et sans frein; mais il trouve, ce malheureux feuilleton, que madame Sand ne réussit pas toujours au théâtre, et, pour ma part, je préfère *Elle et Lui* à *Marguerite de Sainte-Gemme*, qui m'a fort ennuyé.

Dans le nouveau livre de madame Sand, il y a une fort jolie page, et comme elle rentre dans mon sujet, je la lui prends sans façon :

« Les Champs-Élysées, moins luxueux et moins habités qu'aujourd'hui, avaient de nouveaux quartiers où se louaient encore à bon marché de petites

maisons avec de petits jardins d'un caractère très-intime. On y pouvait vivre et travailler.

» C'est dans une de ces maisonnettes blanches et propres, au milieu des lilas en fleur, et derrière une grande haie d'aubépine fermée d'une barrière peinte en vert, que demeurait Thérèse.

» On était au mois de mai. Le temps était magnifique. Comment Laurent se trouva, à neuf heures, derrière cette haie, dans la rue déserte et inachevée où les réverbères n'avaient pas encore été installés, et sur les talus de laquelle poussaient encore les orties et les folles herbes, c'est ce que lui-même eût été embarrassé d'expliquer. »

Pour les petits jardins, les haies vertes, le gazon, les fleurs, je ne crois point que les Champs-Élysées aient perdu. La ville de Paris, comme une bonne fée, a transformé d'un coup de baguette ce vaste Sahara poussiéreux, flanqué de quelques vieux arbres démissionnaires où les vers s'étaient mis.

Il s'élève aujourd'hui partout des tertres, mollement inclinés, plantés d'arbustes rares, entourés de géraniums, d'hortensias, de rhododendrons, de lilas, de roses mousseuses.

Des parterres de ce vert sombre, que j'ai si fort admiré à Richemond ou à Hampton-Court, de petits sentiers sablés de sable fin, des jets d'eau s'élançant en gerbe et retombant dans leur vasque avec un bruit joyeux, dessinent les lignes principales et ébauchent déjà le plan d'une sorte de parc, où ceux qui n'ont pas de voiture pour aller jusqu'au bois de Boulogne, trouveront bientôt de l'ombre, de la fraicheur et une tranquillité relative.

En attendant, ces jeunes plantes, ces jardins naissants, cachent déjà les guinguettes, les pavillons et autres masures indescriptibles dont l'indulgence municipale avait laissé peu à peu envahir ce grand carré si vide et si désagréable à l'œil.

De ces massifs en pleine croissance et qui n'ont pas atteint le tiers de leur hauteur et de leur épaisseur, on entend sortir un bruit de verres, un cliquetis de fourchettes et de couteaux, des éclats de rire et de folles exclamations.

Ce sont des kermesses en plein air, abritées par des bosquets qui n'ont rien de mythologique, n'était *une douzaine* de Muses dont on a jugé à propos de les em-

bellir selon la généreuse et spirituelle intention d'un directeur des boulevards.

Petit massif deviendra grand. Il faut espérer que plus tard un immense rideau d'arbres gigantesques dérobera par charité à la vue des passants cette masse opaque, indigeste et lourde qu'on vient de construire à gauche et en pendant du Cirque de l'Impératrice.

Le spectacle intérieur sera fort beau, sans doute, et nos soldats sont en train de tailler de la bonne besogne à tous les dioramas présents et futurs. Mais l'extérieur n'est pas complet. Cela ressemble à un gros pâté de canards. Il me faut des têtes de volailles pour couronner l'édifice.

Un peu plus loin s'élève un élégant kiosque au milieu d'une verte pelouse bordée d'un petit grillage à hauteur d'appui. C'est l'orchestre de M. Alfred Musard revenu naguère d'Amérique. Le terrain, d'une grande étendue, est parfaitement choisi, les siéges sont commodes et la musique excellente. Mais un danger me paraît menacer cette entreprise; il y a des gens sans scrupules qui se tiennent en dehors du grillage, et qui entendent presqu'aussi bien que céux qui sont dedans.

C'est ce qu'on pourrait appeler le vol à la musique. Nul moyen de l'empêcher; il faudrait des pompes à jet continu pour disperser ces passants peu délicats qui *chippent* des lambeaux de mélodie, ou faire payer à ceux qui ne circulent pas un sou par minute. On conviendra qu'un tel contrôle n'est pas facile à établir, et c'est ce qui fait que je suis un peu inquiet des nouveaux Concerts Musard.

J'ai connu un jeune séducteur qui se plaignait que sa maîtresse le ruinait. Il ne tarissait point sur les exigences de la belle.

— Figurez-vous! il faut l'habiller, la nourrir, la mener au spectacle.

— Et où la menez-vous? lui dis-je.

— Tous les soirs au café chantant, en dehors de la corde.

Malheureusement pour la musique en plein air, il y a beaucoup de Don Juans qui se ruinent de la sorte.

Vous plairait-il à présent d'entrer au Cirque? J'avoue que j'ai un faible pour ce spectacle, et si je n'en parle pas plus souvent, c'est dans la crainte de rabâcher.

On me dirait : toujours les mêmes écuyers, les mê-

mes chevaux, les mêmes clowns, les mêmes exercices. D'abord, ceci n'est pas exact; il en part, il en vient, il en meurt, il en naît! M. Dejean, le digne fils de son père, est à l'affût des moindres curiosités capables d'amuser son public.

Il est vrai que le cadre est restreint et qu'il n'est pas permis d'innover beaucoup. Mais je ne puis me défendre d'une certaine sympathie pour ces pauvres chevaux qui tournent sans cesse autour du même manége. C'est la parfaite image du feuilleton théâtral !

Au demeurant, si le spectacle ne varie pas, les spectateurs changent. Tous les étés, c'est une génération nouvelle qui disparaît à l'automne. Que j'en ai vu fleurir et se faner, de ces beautés d'un jour! Où vont-elles? On ne sait. Pour le quart d'heure, elles sont chez Mabille.

Et puis, dans ce cirque, on respire, on est à l'aise, on choisit sa place; on va s'asseoir auprès d'une connaissance, on se tient debout quand on est fatigué d'être assis. On arrive après dîner, on sort à dix heures, on jette un coup d'œil à l'arène, et la soirée est passée.

Si vous n'avez pas encore vu les deux violonistes

américains, ne manquez point cette aubaine. C'est quelque chose de fantastique et d'extravagant comme les plus étonnantes rêveries d'Edgard Poë.

Le diable dans le beffroi ne va pas à la cheville de ces deux étranges virtuoses. Je ne vous parle ni de leurs figures enfantines, ni de leurs pommettes tatouées de rouge, ni de leurs sourcils charbonnés, ni de leurs cheveux en pointe, ni de leur accoutrement grotesque et fou. Nous connaissons tout cela, et ce pauvre Boswell, à qui la terre soit légère, était le modèle du genre.

Mais voici du nouveau : la barrière s'ouvre et les deux hommes s'avancent; ils saluent légèrement de la tête, accordent leur violon, prennent l'archet, démanchent dans les règles et jouent un certain motif en tressaillant de tout leur corps, et en imprimant à chacun de leurs muscles un mouvement convulsif et perpétuel. Le trémolo ne s'arrête pas, et ceux qui aiment cet exercice, doivent être enchantés.

Cependant, les deux virtuoses se groupent, se confondent, s'enlacent; leurs bras s'enroulent et leurs archets se croisent; l'un joue le violon de l'autre, et celui-ci continue le motif attaqué par celui-là.

Le trémolo va toujours. Les deux compagnons se séparent, s'éloignent, reviennent sur leurs pas, se tournent ou s'esquivent comme deux prévôts dans une salle d'armes. L'archet leur tient lieu de fleuret; ils parent, ils ripostent, mais toujours en mesure et toujours en jouant leur éternel motif avec un acharnement désespéré qui finit par gagner les spectateurs, à tel point que je me suis surpris moi-même râclant de ma canne sur mon genou.

A ce propos j'ai lu un joli trait dans la correspondance inédite de madame du Deffand, publiée chez les frères Lévy par les soins de M. le marquis de Sainte-Aulaire. « Il y a ici un fameux joueur de violon, écrit madame du Deffand à Voltaire, il y a ici un fameux joueur de violon qui fait des prodiges sur sa chanterelle. Un homme disait à un autre :

—Monsieur, n'êtes-vous pas enchanté? Savez-vous combien cela est difficile?

— Ah! Monsieur, dit l'autre, je voudrais que cela fût impossible! »

Ce dernier mot ne s'applique pas aux frères Daniels; leur jeu, si bizarre et si imprévu qu'il soit, ne laisse

point d'impression fâcheuse, et d'ailleurs le mot *impossible* n'existe pas pour eux.

En sortant du Cirque, j'ai fait le tour des cafés-chantants. Ceux de gauche, on a de la peine à les découvrir; ils sont cachés par des festons de lierre et perdus dans des labyrinthes de verdure; on entend les chanteurs, on entend l'orchestre, on entend même le garçon qui demande des cigares et de la bière, mais on ne sait d'où sortent tous ces accords et tous ces bruits plus ou moins mélodieux.

Les cafés de droite m'ont paru magnifiques; ils ont triplé leur éclairage; on ne compte plus les globes, les girandoles et les lustres. L'orchestre est renforcé; j'y ai même vu des militaires, soufflant de tous leurs poumons dans des cuivres perfectionnés. Au pavillon primitif on vient d'ajouter une tente pour protéger à la fois les artistes contre l'humidité du soir et donner plus de portée à leur voix.

Sur l'estrade s'étalaient nonchalamment cinq ou six femmes superbes, décolletées, bras nus, vêtues de robes jaunes, vertes ou rouges d'une coupe et d'un éclat majestueux; elles tenaient à la main des bouquets monstres ou de splendides éventails. On m'a dit que

plusieurs de ces dames ont des hôtels et des calèches. Cela ne m'étonne pas. On ne saurait trop récompenser le mérite.

Quant à leurs voix, je maintiens qu'elles sont prodigieuses. On les entend d'une lieue ; elles résistent à tous les efforts et à toutes les intempéries; elles ne craignent ni le chaud ni le froid, ni l'odeur du tabac, ni la fumée de la rampe ; le bruit des tables et des plateaux, sans cesse entre-choqués, des chaises qu'on remue et des tables qu'on dérange, ne les couvre ni ne les incommode jamais.

Les voitures qui passent, les chevaux qui trottent, les chiens qui aboient, les enfants qui piaillent, les mamans qui crient, ne font que redoubler l'ardeur de ces prime-donne en plein vent. Le canon se tait devant ces formidables roulades.

J'ai remarqué une très-grande et très-belle personne. Quelle santé, quelle vigueur, quelle opulence de cheveux, de poitrine et d'épaules! Pour celle-là, j'en réponds, c'est une forte chanteuse.

Les honneurs de la soirée ont été pour un gros monsieur chauve, tout de noir habillé, avec une chaîne en or et des breloques plus luisantes que sa

chaine. Il secouait un drapeau d'un geste énergique, et il chantait des vers improvisés.

De la place où j'étais, on n'entendait pas bien les paroles, mais sa voix de tonnerre s'arrêtait complaisamment sur le mot *victoire*, et ce mot, seul, électrisait la foule. Une immense acclamation s'élevait à la fin de chaque couplet. Quand je me suis retiré, on était en train de lui faire recommencer sa chanson.

En ce moment, la place Louis XV, la rue de Rivoli, la rue Royale, la rue Castiglione et toute la ligne des boulevards offraient un coup d'œil admirable.

Les voitures étaient si nombreuses et si serrées qu'elles n'avançaient qu'au pas; des flots de peuple s'écoulaient lentement le long des trottoirs. Les maisons brillaient d'une triple bordure de feux éclatants; les chiffres entrelacés, les monogrammes splendides, les lanternes aux mille couleurs variaient cette illumination générale et féerique.

Au milieu de tout ce bruit, de cette joie, de cette ivresse, je n'ai pu m'empêcher de donner une pensée pieuse à ceux qui ont devancé, qui ont préparé ces grands jours. J'avais lu, la veille, dans les quatre beaux volumes des œuvres complètes de M. Rigault,

l'article que cet excellent esprit, si tristement enlevé à la philosophie et aux lettres, consacrait à l'un des plus glorieux martyrs de l'Autriche, notre bon Silvio Pellico.

« Un homme vient de mourir, écrivait-il, il y a un mois à peine, qui, destiné à la gloire par ses talents, a vu sa renommée littéraire s'effacer dans celle de ses malheurs, et qui, sans avoir écrit un seul pamphlet, sans avoir trempé dans un seul complot, a servi sa patrie et porté le plus grand coup à la domination étrangère, par la douceur de ses vertus et la popularité de ses souffrances. Nous devons un souvenir respectueux à cet homme de bien, dont le long supplice a indigné autrefois l'Europe entière, et dont la retraite profonde où il s'est enseveli après sa délivrance, a laissé peu à peu la gloire s'affaiblir. »

Un patriote italien n'aurait pas mieux dit, mais M. Rigault fait aussi très-bien la part des âmes moins résignées, des caractères de plus forte trempe qui reprochaient à Pellico son invincible douceur et cet excès de patience qu'on est tenté parfois de confondre avec l'affaissement d'une âme énervée.

« Notre équité naturelle se soulève ; nous voudrions

voir sur les lèvres de Silvio cette malédiction contre l'oppression et la cruauté qui s'échappe des nôtres; nous ne concevons pas qu'il soit plus patient à souffrir que nous à regarder ses souffrances, et nous donnerions volontiers quelques-unes de ses vertus pour une explosion de colère qui châtierait ses bourreaux et satisferait enfin la conscience humaine révoltée...

» Si l'homme a le devoir de pardonner le mal qu'on lui fait, il n'a pas le droit de pardonner celui qu'on fait à ses concitoyens et à son pays; il faut flétrir les persécutions politiques, parce que, dans les temps d'oppression, cette mansuétude des opprimés est un péril; parce qu'il est plus utile à l'humanité, et par conséquent plus charitable, d'entretenir par une plainte courageuse l'indignation publique et la généreuse colère d'où sortira plus tard la délivrance, que d'encourager par l'impunité la barbarie des oppresseurs. »

Aujourd'hui que l'Italie va être libre, indépendante et maîtresse enfin de ses destinées, tous les partis doivent se confondre en un seul. Honneur à tous ceux qui ont travaillé, à tous ceux qui ont succombé pour cette grande cause. Honneur à Silvio, à Manara, à

l'héroïque Manin, à notre pauvre ami Galieno; honneur à vous tous,qui avez pressenti ou prédit ces jours de gloire et de triomphe, et à qui Dieu n'a point donné de voir la terre promise !

27 juin 1859.

XXII

GRANDES ET PETITES MISÈRES

DE LA VIE D'UN DIRECTEUR

Les directeurs de théâtres sont bien à plaindre en ce moment; la chaleur est extrême et leurs salles sont désertes. Le vent, qui ne souffle pas à travers leurs ventilateurs, les rendra fous.

On a beau dire que chaque année ou *à peu près,* il y a un mois de juillet; qu'ordinairement, la température de ce mois varie de 30 à 38 degrés *à l'ombre*, et que nos salles de spectacle étant généralement étroites, incommodes et malsaines, il y a peu d'apparence que le public vienne s'y entasser en pleine canicule, pour le plaisir d'y étouffer.

Sans doute, lorsqu'un malheur est certain, pério-

dique, inévitable, mieux vaudrait s'y préparer. Mais les directeurs sont un peu fatalistes. Le côté aléatoire de leur industrie les rend trop facilement accessibles à toutes sortes d'illusions. Ils espèrent que ce terrible mois de juillet n'arrivera jamais. Ils comptent sur la Providence, et un peu aussi sur la passion forcenée que la nation française a pour ce genre d'amusement.

En effet, lorsque j'apprends que, par ces chaleurs, un théâtre a fait soixante francs de recette, j'admire et je m'incline; ce chiffre de soixante francs a pour moi une signification énorme. Comment! voilà des gens qui ont passé une soirée affreuse, qui ont été vingt fois sur le point de suffoquer, qui ont bravé la migraine et l'asphyxie, et qui, au lieu de se faire payer bien cher, y ont remis soixante francs de leur poche! On ne voit qu'en France de tels miracles de courage et de désintéressement.

Encore s'ils avaient eu quelque chose qui en valût la peine! Mais il faut rendre cette justice aux théâtres qu'ils font tout leur possible pour détourner la foule d'un goût si dangereux. Ils renvoient, dès le mois de juin, leurs meilleurs artistes; ils ne jouent que leurs plus vieilles pièces montées de la façon la plus mes-

quine. Ils semblent s'être donné le mot pour décourager le public. La conspiration des *reprises* ne me paraît viser qu'à cela. Que diriez-vous d'un journal qui, sous prétexte qu'il n'a point de nouveaux sujets à traiter ou que l'abonné devient rare, s'amuserait à réimprimer ses vieux articles?

Telle est la prétention naïve de la plupart de nos théâtres; et il faut avouer que les soixante francs de recette leur donnent raison jusqu'à un certain point. Ainsi les directeurs de Paris n'ont pas à s'inquiéter du public, ni à se gêner avec lui. Ce n'est point de ce côté que leur viendront leurs plus grands embarras; mais ils n'en sont pas moins exposés, par la nature même de leur profession, les devoirs qu'elle entraîne et l'importance qu'elle se donne, à une infinité de misères, de tracas et d'ennuis que les directeurs étrangers ne connaissent pas.

Dans beaucoup de pays où les théâtres sont très-florissants, ceux qui les dirigent ne font ni grand bruit, ni grande figure. L'*impresario* est un type assez curieux; il est peu compté, peu connu, on ne le voit jamais hors de chez lui; il ne va ni aux courses, ni aux premières représentations, ni à la promenade, ni au

bal, ni partout où l'on s'amuse et où l'on perd du temps. Sa spécialité est d'être impresario ; il ne sort pas de là, il passe sa vie dans ses coulisses comme un honnête marchand derrière son comptoir; il est incrusté dans son cabinet comme une tortue dans sa carapace. Obséquieux envers le public, il se tient le soir près du contrôle, il fait sa révérence à ceux qui entrent et leur demande s'ils ont été contents du spectacle de la veille, il va de loge en loge pour s'assurer que tout son monde est bien casé, et quand il a promené sur la salle un regard de satisfaction, quand il a bien recommandé à tous ses employés la vigilance et le respect pour le dernier des spectateurs, il court sur le théâtre, se place au milieu de ses artistes, et partage leurs émotions, leurs dangers, leurs triomphes, comme un colonel à la tête de son régiment.

Un des traits les plus saillants de l'impresario est d'être en communication directe, immédiate et continuelle avec sa troupe; il n'a ni secrétaire, ni régisseur, ni inspecteur, ni avertisseur, ni aucun de ces rouages intermédiaires qui entravent plus qu'ils ne facilitent l'administration d'un théâtre; il est l'ami, le

confident, le commensal et le camarade de ses artistes; il n'obtient rien par la force ni par l'autorité: tout par la persuasion, les caresses et la ruse. D'ailleurs, ses artistes l'aiment bien, car ils lui doivent leur talent, leur réputation, leur fortune. Il ne les a pas pris tout faits, ni lorsqu'ils pouvaient lui dicter la loi; il les a devinés, inventés, découverts. C'est là le grand secret du métier. Barbaja n'était qu'un garçon de café, mais il a su arracher à la paresse de Rossini les plus beaux chefs-d'œuvre du théâtre moderne, et il a réuni, dans la plus célèbre compagnie du monde, la Ronzi, la Malibran, Donzelli, Lablache, Tamburini et Rubini.

En France les directeurs sont beaucoup plus en vue; ils ont de l'esprit, des manières, une culture intellectuelle souvent très-variée et très-distinguée : ce sont presque des personnages. Moitié fonctionnaires par leurs rapports avec l'État, moitié industriels par l'exploitation de leur entreprise, il sont forcés de mener un certain train, de représenter, de recevoir. Quelques-uns, pénétrés de leur importance, en deviennent solennels. D'autres, plus sceptiques ou plus fins, font bon marché de ce qu'ils appellent, en riant, leur sa-

cerdoce et en plaisantent les premiers. Mais il ne faudrait pas trop se fier à cette apparente bonhomie. La vanité naturelle à l'homme, l'habitude du commandement, les flatteries intéressées des subalternes, altèrent à la longue les tempéraments les plus doux et gonflent les plus modestes caractères. Il est peu de directeurs qui n'aient une confiance absolue dans leurs idées et un assez grand dédain pour l'avis des autres. S'ils font semblant de céder, c'est pure courtoisie de leur part.

D'ailleurs la plupart d'entre eux ont déjà eu affaire au public. Une chose assez remarquable, c'est qu'on ne débute presque jamais par être directeur. Ce n'est pas une carrière comme une autre; c'est une retraite. Je ne veux point dire qu'on cherche de préférence les invalides et les écloppés; mais une direction de théâtre est souvent accordée comme une récompense ou comme une consolation. A Paris, les directeurs se recrutent d'ordinaire parmi les anciens journalistes, les anciens auteurs dramatiques ou les anciens comédiens. Il y a des exceptions, mais elles confirment la règle. A des époques plus ou moins éloignées de nous, on a compté parmi les plus heureux ou les plus habiles

administrateurs, un médecin, un architecte, un peintre, un ancien boucher et un ancien maçon. Il est vrai que ces deux derniers avaient plus à s'occuper de chevaux que d'artistes; aussi leur fortune a-t-elle été plus rapide et plus brillante.

Pour être directeur, à moins qu'on n'y soit appelé, ce qui est rare, il faut le demander beaucoup. La place est des plus enviées. On s'imagine, à tort sans doute, qu'un directeur est une sorte de pacha qui n'a qu'à jeter son mouchoir pour que toutes les beautés du harem tombent immédiatement à ses pieds. Que d'hommes opulents n'ont-ils point soutenu de leur influence ou de leurs capitaux des directions chancelantes, dans le seul espoir de partager ces superbes droits du seigneur! Ils auraient dû pourtant réfléchir que si une artiste a quelque fierté et quelque mérite, elle se laissera aussi bien respecter au théâtre qu'ailleurs, et si elle est disposée à céder à des séductions vulgaires, ce n'est point la peine de prendre un si grand détour pour arriver à de si faciles conquêtes.

Il ne suffit pas d'être présenté et appuyé par une ou plusieurs personnes de crédit pour obtenir une direction théâtrale, il faut prouver qu'on y a quelque titre;

on demande au candidat des idées pratiques, des vues littéraires, des connaissances spéciales et un cautionnement. Ce dernier point est essentiel.

Je soutiens, en principe, que tous les choix de l'administration supérieure sont excellents. J'ajoute, et ceci bien sincèrement, que si on mettait d'autres directeurs à la place des directeurs actuels, ils ne feraient pas mieux.

Les difficultés ne tiennent pas aux personnes, mais à l'organisation même de nos théâtres, qui ne sont ni assez libres ni assez surveillés.

Je prends le directeur au moment où il est mis en possession de son privilége. Les tribulations commencent le jour même de sa nomination. Le malheureux ne s'appartient déjà plus; ceux qui l'ont aidé de leur appui ou de leurs conseils, font sonner très-haut leurs services, et s'empressent de demander en échange des réceptions de pièces ou des engagements d'acteurs. Le cabinet regorge d'anciens camarades qu'on avait depuis longtemps perdus de vue et d'amis dont on n'a jamais su le nom. Les artistes se présentent à leur tour; ils viennent féliciter le nouveau pouvoir et l'éclairer sur ses véritables intérêts. Chacun demande à

être reçu séparément ; il a de très-sérieuses confidences à faire, des plans très-utiles à dérouler, dont voici le plus important : le nouveau directeur est perdu s'il ne met pas à la porte tous ses artistes, à l'exception de celui qui donne un si charitable avis.

On a souvent reproché à quelques-uns de nos directeurs leur entêtement, leur imprévoyance, leur partialité, leurs caprices. Ces accusations sont injustes. Si l'on se rendait bien compte des nécessités qu'ils subissent, du temps qu'on leur fait perdre, des questions très-délicates et très-embarrassantes qu'ils doivent résoudre à chaque instant, questions pour eux de vie ou de mort, pas une main ne se lèverait pour leur jeter le moindre caillou.

Ils ont d'abord la question d'argent, qui prime et domine toutes les autres. En thèse générale, un directeur n'est pas riche. Il est rare, quand on a fait fortune au théâtre, qu'on n'ait pas envie de se retirer. Or, en aucun temps la mise en scène n'a été plus coûteuse. Il faut du velours, du satin, des meubles de Boule, des armées et des flottes entières manœuvrant sur la scène, et quand, malgré ces magnificences, la pièce tombe à plat, jugez si le directeur doit être gai, et si on est

bien venu à se plaindre de ses brusqueries et de sa mauvaise humeur ! Les artistes sont de plus en plus chers. Ils prétendent, non sans raison, que cinq actes d'opéra et quinze tableaux de mélodrame, expédient en six ou sept ans le chanteur le plus robuste et l'actrice la mieux constituée, et qu'on doit gagner, par conséquent, en six ou sept ans ce qui était autrefois le gain dq toute une existence. On pourrait dire aux directeurs : Pourquoi jouez-vous des pièces aussi longues ? Mais il paraît que le public aime à se coucher fort tard, et, si on ne le renvoie pas à deux heures du matin, il n'est pas content.

Enfin, voilà qui est bien étrange ; il n'est jusqu'aux jeunes et jolies femmes qui ne s'avisent de vouloir être payées. On leur disait autrefois, avec une assez jolie impertinence, qu'elles pouvaient se passer d'appointements, qu'elles avaient les avant-scènes et l'orchestre ; aujourd'hui, s'il se trouvait un directeur assez mal appris pour tenir un tel langage, on lui répondrait sur le même ton : Nous n'avons plus besoin de votre rampe pour faire admirer l'éclat de nos bijoux et l'ampleur de nos crinolines ; nous avons une voiture au mois, et nous ne sommes pas assez sottes pour al-

ler chercher sur vos banquettes vides ce que nous trouvons au bois, chez Mabille et au Château des Fleurs.

Il faut donc se procurer de l'argent à tout prix. Les directeurs sont commandités par des banquiers, des associés, des actionnaires, des amis, des parents, souvent par leurs claqueurs. Quand la commandite est épuisée, on a recours aux usuriers; on emprunte à trente, à quarante, à cinquante du cent. L'abîme appelle l'abîme. Il faut payer ses fins de mois, donner des à-compte aux fournisseurs, apaiser les créanciers, faire aller la marmite. Comment voulez-vous qu'un homme dévoré de tels soucis, puisse trouver le temps de s'occuper de ses pièces? Et pourtant c'est par là qu'il faudrait commencer; un seul ouvrage bien fait peut sauver le théâtre et le directeur.

Après la question d'argent, vient la question de famille. Un directeur n'est pas né sous une feuille de chou; il a un frère, une femme, une nièce, une fille, des cousins, des neveux. Si la famille est nombreuse, si elle est bien élevée, si elle a des talents, le premier devoir et le plus grand plaisir d'un père et d'un bon mari seraient d'employer les siens. Mais il doit se con-

traindre et se refuser les satisfactions les plus légitimes; souvent, comme Brutus, il en arrive à sacrifier ses enfants. Il est persuadé en son âme et conscience que nul n'écrit mieux que son frère, qu'aucune actrice ne joue mieux que sa femme, que sa fille est une Damoreau, son neveu un Paganini, et cependant, malgré sa conviction, malgré ses préférences, il appellera des étrangers, il engagera des indifférents, il commandera des pièces et donnera des rôles à des intrus. Une sorte de fausse honte, de respect humain peut-être exagéré le veut ainsi.

Il doit se passer au sein de ces familles directoriales des scènes attendrissantes. L'aîné doit dire souvent à son cadet, ou le cadet à l'aîné : Mon frère, vous avez du génie; j'admire votre imagination, votre esprit, votre style, à preuve que c'était mon style quand il m'était permis d'en avoir un. Je ne connais pas d'homme en France capable de tourner un couplet aussi bien que vous, pas même M. Clairville. Si je m'écoutais, je ne jouerais qu'une pièce de vous depuis le 1er janvier jusqu'au 31 décembre, et certainement le public en serait ravi ; mais, comme cela ne plairait pas à deux ou trois méchants faiseurs de calembours

par à-peu-près, je me vois réduit, parce que ma position m'y oblige, à donner des pièces qui ne sont ni de mon goût ni du goût de personne.

Un autre directeur, s'adressant à sa femme, pourrait bien lui exprimer les mêmes regrets : Vous êtes, sans contredit, madame, la première comédienne de ce temps-ci. Vous avez donné vos inflexions, votre voix, vos gestes à toutes nos jeunes filles, qui ne sont que votre écho, votre reflet, votre image un peu effacée mais fidèle; cependant, vous êtes encore à mon gré, de toutes celles qui vous imitent, incomparablement la plus jeune et la plus charmante. Pourquoi faut-il qu'un sot préjugé vous ait fait quitter les ingénues? J'aurais bien dû ne pas le permettre. Mais enfin j'ai une consolation dans ma profonde amertume : c'est que vous ne serez jamais remplacée.

Si nous passons maintenant de la question de famille à la question de formes, je trouve que c'est celle où les directeurs sont le moins vulnérables. De quoi les accuse-t-on? Celui-ci est trop faible, celui-là trop dur, un autre n'écoute pas ce qu'on lui dit, un autre raille, un autre n'est pas aimable. Gardons-nous de ces jugements téméraires. Il faut tenir compte du lieu,

de l'heure, des circonstances. Tel qui est fort poli d'habitude, à certains moments ne se possède pas. Si vous allez voir un directeur le lendemain du jour où il a fait soixante francs de recette, prétendez-vous, par hasard, qu'il vous saute au cou ?

Il est vrai qu'on pourrait refuser une pièce à un auteur et retirer un rôle à un artiste sans se fâcher tout rouge et sans crier à la garde. Mais la douceur ne se commande pas. Il y a des tempéraments sanguins qui s'emportent pour la plus légère contrariété; un mot les ramène et les apaise. Le cœur est bon, si l'écorce est rude, Quand on sait qu'un homme prend feu aisément, il ne faut pas non plus lui tirer des pétards dans les jambes.

Au reste, il est assez de mode, dans certains théâtres, de traiter cavalièrement les artistes. On se croit dispensé envers eux des plus simples égards. On éprouve, sans pouvoir s'en rendre bien compte, un léger mouvement de dépit pour la disproportion qui existe entre les appointements d'un directeur et ceux d'un premier sujet. Les artistes déploient un grand luxe et une hospitalité fastueuse. Un directeur qui, quel que soit son mérite, gagne à peine le cinquième

de ce que gagne un de ses pensionnaires, lorsqu'il est reçu par son *subordonné*, ne peut s'empêcher de faire, malgré lui, quelques rapprochements désagréables. Je sais que la raison prend bientôt le dessus, mais l'impression première est produite. Le supérieur selon la hiérarchie administrative, a été humilié par son inférieur et il n'est point fâché, s'il y a lieu, de prendre sa revanche et de faire sentir un peu son autorité. Ce sont là des nuances imperceptibles, mais qui n'échappent pas à l'observateur. Lorsqu'un théâtre est administré, au contraire, par l'industrie privée, et qu'un directeur est l'égal et l'associé de ses artistes, ces froissements d'amour-propre et ces velléités autocratiques n'ont aucune occasion de se faire jour.

Reste la dernière question, celle des relations des directeurs avec la presse. Je ne la toucherai qu'en passant, car ici je serais juge et partie. Je comprends que les directeurs de théâtre n'aient point pour la critique en général une bien vive tendresse. Il faut se mettre à leur place. Un homme qui a dépensé cent mille francs pour monter un ouvrage qu'il croit excellent et qui doit faire sa fortune, ne peut certes pas regarder de bon œil un article hostile qui vient ren-

verser brutalement tous ses châteaux en Espagne.

D'ailleurs, si les intéressés voulaient prendre au pied de la lettre tout ce qui s'écrit dans les journaux, ils tomberaient bientôt dans la perplexité la plus étrange et dans le plus complet ahurissement. L'un dit blanc, l'autre noir; les opinions sont libres, et chacun répond de la sienne. Ce qu'un écrivain très-sincère trouve fort beau dans une pièce, un autre, non moins sincère, le trouve absolument détestable. Il y a compensation.

Ceux que la critique blesse peuvent s'en consoler aisément en faisant ressortir, à leur avantage, les contradictions de ces jugements opposés. Si la presse, au contraire, est unanime, ce qui lui arrive assez souvent, on l'accuse de parti-pris et de coalition. On dit que les critiques se sont donné le mot, qu'ils ont causé ensemble au foyer, qu'ils ont suivi une consigne, et qu'ils ne font tous que répéter la même chose. Il faudrait pourtant s'entendre, et opter entre ces deux reproches.

Pour tout concilier, on devrait s'en tenir strictement aux *réclames* que les administrations théâtrales veulent bien nous envoyer et qu'elles font rédiger dans

leurs bureaux. Ces notes véridiques et modestes disent en quelques mots bien sentis, que la pièce qu'on vient de jouer est un chef-d'œuvre, que la foule s'y précipite avec une telle fureur qu'il a fallu agrandir la salle, et que tous les artistes qui ont joué un rôle, même insignifiant, dans cet admirable ouvrage, sont les premiers artistes du monde. Bien entendu, chacun de nous serait libre d'amplifier, en dix ou douze colonnes, ces lignes substantielles, et de broder sur ce thème unique les plus agréables variations; car si les directeurs n'aiment point notre critique, ils ne dédaignent pas notre publicité.

En résumé, le jour où il n'y aura plus de journaux, d'auteurs, ni d'artistes, et que les hommes aimables et spirituels qu'on condamne, sans pitié, à un métier d'esclaves, pourront se promener librement devant Tortoni et gagner cent mille francs par an sans jouer aucune pièce, sans même ouvrir leur théâtre, ce jour-là cesseront, d'un seul coup, toutes les grandes et petites misères de messieurs les directeurs.

18 juillet 1859.

XXIII

MASQUES ET BOUFFONS

COMÉDIE ITALIENNE

TEXTE ET DESSINS PAR M. MAURICE SAND

Je voudrais dire à mon tour quelques mots du beau livre de M. Maurice Sand, dont presque tous mes confrères se sont occupés. J'ai lu et relu cette œuvre attachante avec un très-grand plaisir de l'esprit et des yeux; car le livre est d'une érudition rare, et l'édition est splendide. J'ai regardé longuement tous ces masques et tous ces types, dessinés par l'auteur d'un trait si vif, si aisé, si fin, gravés par M. Manceau avec une fidélité scrupuleuse, et qui, se détachant de la page, semblent

vous sourire ou vous railler. Ce sont bien là mes vieilles connaissances, Arlequin le Bergamasque; Pantalon, Colombine, le Docteur, et Pulcinella, Tartaglia et toute la gaie famille des Scapin, des Beltrame, des Scaramouche et des Covielle. M. Maurice Sand semble avoir vécu au milieu d'eux; il les connaît et il les aime; il vous en dira l'origine et la généalogie qui remonte aux âges les plus reculés; la figure, l'habit, les mœurs, le caractère, et par quelles affinités, par quelle transition logique et suivie ils sont passés de l'ancienne Grèce à Rome, et comment, dispersés par les invasions des barbares ou poursuivis par la rigueur des lois canoniques, ils ont reparu, joyeux et triomphants, dans cette éclosion merveilleuse de la Renaissance, et comment, par la suite, ils ont gagné la France et conquis l'Europe.

Je suis de l'avis de madame Sand, ce livre est plus sérieux qu'il ne paraît d'abord. C'est une histoire excellente et complète de la comédie italienne, où, sous la forme la plus aimable et la plus enjouée, on trouve des observations très-ingénieuses, très-neuves et très-essentielles pour l'étude générale du théâtre. Ce qui m'a été le plus au cœur, c'est la justice entière, fran-

che, cordiale, qu'on y rend à cette pauvre Italie, la première dans tous les arts, et qui avait déjà deux comédies, parfaites dans leur genre, la comédie écrite, et la comédie improvisée, *la commedia sostenuta* et *la commedia dell'arte*, lorsque toutes les autres nations ne connaissaient que des ébauches grossières de représentations mystiques ou des farces de tréteaux.

Aujourd'hui, la comédie écrite et apprise est en décadence, le théâtre *noble* est bien au-dessous de ce qu'il était à la fin du dernier siècle et pendant les premières années de celui-ci; Alfieri, Monti, Pellico, Manzoni, Niccolini, qui ont jeté un grand éclat poétique sur la scène italienne, sont morts ou se taisent; Giraud, dont les comédies naturelles et charmantes avaient continué la tradition de Goldoni, n'a point laissé de successeur; il y a de jeunes écrivains, qui cherchent leur voie, qui la trouveront peut-être; on applaudit, de temps à autre, plus d'un essai remarquable; le grand malheur est que les compagnies dramatiques, sédentaires ou nomades, qui exploitent les différentes villes de l'Italie, font une énorme consommation de marchandise étrangère. On traduit, on réduit, on arrange, on estropie tous les drames, les mé-

lodrames, les vaudevilles, les parodies, les opéras, les ballets, les pantomimes et les revues qu'on joue en France ou ailleurs. Il est rare qu'on donne deux fois de suite la même pièce. Si on la joue trois fois, c'est un succès immense.

Les pauvres comédiens, la tête remplie de lambeaux de phrases incohérentes, ne savent presque jamais, avant d'entrer en scène, ce qu'ils vont débiter au public. Ils se plantent sur le trou du souffleur, les jambes écartées, la tête en avant, l'oreille tendue, et ils récitent, mot pour mot, ce qu'on leur crie, en prenant des temps impossibles. J'ai vu une pièce en deux actes, qu'on jouerait ici en une heure, remplir toute la soirée, grâce aux lenteurs interminables de cette déclamation laborieuse. Cependant, les grands talents ne manquent pas, et ils se font jour en dépit de tous les obstacles : témoin la Ristori, que toute l'Europe admire, et Modena et tant d'autres.

Mais si le théâtre académique et littéraire n'est point florissant, il ne faudrait pas croire que la *commedia dell' arte* ait complétement disparu, comme semblerait le supposer M. Maurice Sand. Il y a dans chaque ville d'Italie quelque petit théâtre populaire, où l'on joue,

en patois, les pièces les plus spirituelles et les plus amusantes. C'est là qu'il faut chercher la gaieté, l'ironie, la raillerie mordante ou légère, le trait finement aiguisé, la satire et l'observation des mœurs locales, enfin toutes les qualités originales et spontanées de l'ancienne comédie italienne, si vivement regrettée par M. Maurice Sand. Ces pièces sont rarement écrites; le premier venu de la troupe fait le canevas, le *scenario*, et le lit à ses camarades, qui sont d'excellents acteurs et qui improvisent leurs rôles en présence du public. C'est à peine si on répète; on convient des entrées et des sorties; le soir, chacun joue de verve et dit librement ce qui lui passe par la tête. Il n'y a point, pour ces sortes d'impromptus, de censure préalable, mais il arrive six fois sur dix que Brighella ou Colombine vont coucher au violon.

Je reviens sur les pages que j'ai marquées dans ce livre, et qui m'ont rappelé les plus doux souvenirs de mon enfance et de ma première jeunesse. L'Italie, et surtout l'Italie méridionale, est la terre inépuisable de la bonne humeur et du rire éclatant. « Les Italiens, dit Montaigne, ont de quoi rire partout, et il ne faut pas qu'ils se chatouillent. » Cela est vrai; il suffit d'un

mot, d'un geste, d'un clignement de paupière, d'une répartie heureuse, d'un incident burlesque ou imprévu, pour exciter chez ce peuple insouciant des éclats de rire inextinguibles, comme chez les dieux d'Homère. Aussi les Scala, les Ruzzante et les Gozzi, ont-ils laissé de plus nombreux héritiers que les Guarini, les Bibbiena, les Poliziano et les Trissino. La comédie sérieuse et guindée qui s'était emparée d'abord du public érudit du xve siècle, a eu moins de succès, en fin de compte, et moins de durée que ces improvisations fugitives et ces folles boutades qui ne comptaient pas sur un lendemain.

M. Maurice Sand a parlé des *Atellanes;* il dit avec raison que la comédie italienne, et il pouvait ajouter la française, descend en droite ligne des anciens mimes latins. Atella, ou, comme on l'appelle aujourd'hui, Aversa, est une petite ville, assez agréable, située entre Naples et Capoue. Ce fut le berceau du véritable opéra-bouffe que devaient perfectionner sur les mêmes lieux Cimarosa et Paisiello. Bientôt la jeunesse romaine raffola de ces pièces fort libres, dès l'origine, mais qui n'étaient pas encore indécentes, comme elles le devinrent quelques années plus tard.

On y mêlait de la danse et du chant; la musique y jouait un assez grand rôle, et souvent des pantomimes grotesques en égayaient les intermèdes. C'était, à tout prendre, un spectacle des plus curieux et des plus attrayants.

Aversa n'a plus de théâtre, mais elle a une maison de-fous. Je me souviens d'y avoir conduit madame Malibran lorsqu'elle quitta Naples pour aller mourir en Angleterre. Quelques amis de la grande artiste avaient voulu l'accompagner jusqu'au premer relai; j'étais du nombre. Une roue de la voiture où était montée madame Malibran, sortit de l'essieu tout près d'Aversa; il fallut la réparer. On avait beaucoup causé en route des *atellanes*, des anciens mimes, du vieux Maccus, ressuscité sous la casaque blanche et le chapeau pointu de Pulcinella, et enfin de la maison des aliénés qui remplaçait par sa façade morne et par son triste jardin toutes ces gaietés et toutes ces splendeurs.

Il prit fantaisie à madame Malibran de visiter cet établissement célèbre, et nous nous y rendîmes avec elle. Un fou l'aborda d'un air fort doux et tout respectueux; c'était un beau jeune homme, d'une vingtaine

d'années, appartenant à une très-bonne famille; un amour contrarié lui avait fait perdre la raison. Mais sa folie était inoffensive, et on ne le gardait même pas. Il supplia madame Malibran de lui chanter quelque chose; il ne la connaissait pas; il n'en avait jamais entendu parler; l'artiste se prêta gracieusement à ce désir exprimé dans les meilleurs termes.

Elle chanta la romance du *saule ;* le pauvre fou pleurait à chaudes larmes; les autres paraissaient ravis d'entendre cette voix divine qui calmait leur fièvre et leurs douleurs. Ils formèrent peu à peu un cercle autour de la cantatrice, sans trop s'approcher, comme pour lui témoigner leur déférence. Ils étaient affublés d'accoutrements bizarres, de lambeaux d'étoffes bariolées, le visage noirci, les cheveux tressés de brins de paille ou coiffés de grands cornets de papier gris qu'ils avaient dérobé à la cuisine.

Dès que l'artiste eut fini de chanter, ils voulurent lui montrer aussi leur savoir-faire. Les voilà qui se mettent tous à sauter et à gambader comme des furieux qu'ils étaient; les uns faisaient des cabrioles, les autres se roulaient dans le sable; celui-ci déchirait sa veste et celui-là s'arrachait les cheveux. Les gardiens

mirent bon ordre à ce vacarme qui aurait pu devenir effrayant. Le fou par amour était demeuré dans son coin, silencieux et mélancolique, sans prendre part à ces démonstrations turbulentes. Il salua la Malibran des yeux, lorsqu'il la vit s'éloigner.

— Eh bien! dit l'un de nous, en prenant congé de la grande artiste, vous demandiez ce que c'était qu'une *atellane;* vous venez d'en avoir un échantillon; du chant, de la danse, des rires stridents, des phrases décousues, des soubresauts, des cabrioles, et par-dessus tout cela la Folie, tantôt douce et tantôt exaspérée, agitant sa marotte et faisant tinter ses grelots.

La vraie *commedia dell' arte* s'est réfugiée, de nos jours, à San-Carlino. M. Maurice Sand n'a pas oublié ce théâtre; il n'a rien oublié, rien omis de ce qui touche à son sujet. Il cite, à ce propos, deux pages de M. Paul de Musset sur le *Bisceqliese.* San-Carlino! le Tartaglia! le Bisceqliese! Quels noms! quels souvenirs! Je me mis à rire, tout seul, rien que de songer à cette espèce de grotte, où se sont passées les plus joyeuses soirées de ma vie. Figurez-vous que l'on descend dans ce souterrain par quelques marches tortueuses, et qu'il ne faut pas être bien gros pour pas-

ser par l'étroit couloir qui mène à *la platea*; les troisièmes loges sont au niveau de la rue; elles sont les plus recherchées parce qu'on peut ouvrir la porte et respirer un peu d'air quand la chaleur est étouffante; mais on a l'inconvénient d'une bande de polissons qui profitent de la circonstance pour voir la pièce à travers la porte entre-bâillée et pour y jouer leur rôle; ils interpellent les acteurs, et ceux-ci leur répondent, car tout ce monde vit en très-bons rapports. La troupe n'est pas nombreuse, mais elle se recrute au besoin de quelques *lazzaroni* supplémentaires.

Un soir, à ma grande surprise, je reconnus mon bottier sous les traits du beau Léandre. Il demeurait dans le voisinage, et on le pria de vouloir bien remplacer un acteur qui avait bu quelques coups de trop; le bottier ne se le fit pas dire deux fois; il aimait le spectacle, il avait ses entrées à San-Carlino, et il était heureux de pouvoir rendre un service qui le flattait singulièrement. Il eut un succès fou, car il disait des bêtises d'un nouveau genre, et il les disait d'un air emphatique, et avec des génuflexions, des élans, des soupirs à incendier le théâtre. Rappelé après la pièce, il se jeta le nez par terre : applaudissements frénéti-

ques; on crut qu'il l'avait fait exprès, et on rappelait encore le pauvre diable qui saignait dans la coulisse.

Le dernier Bisceglièse est mort dans la misère; son succès ne consistait pas dans l'accent, ni dans le baragouin qu'il parlait, ainsi que M. de Musset paraît le croire. Il avait un naturel, une finesse, une bonhomie qui doublaient la valeur des mots, et il lui arrivait souvent de faire rire avant qu'il n'ouvrît la bouche; il avait le don, l'imprévu, ce qui ne s'acquiert point par l'étude. Je donnerais bien des comédiens pour le pauvre Bisceglièse. La Romaine est morte, une actrice incomparable. Je ne sais si Altavilla est vivant : c'était l'auteur de la troupe; je n'ai jamais vu d'homme aussi maigre et aussi inventif; il a fait plus de trois cents canevas, car le dialogue s'improvise à San-Carlino. Si on avait sténographié ses pièces il dépasserait en fécondité Lope de Vega et Calderon.

Souvent, le même titre servait plusieurs fois; mais je n'ai jamais vu deux représentations pareilles. Tout changeait : les mots, les lazzis, les quiproquos, les situations, l'intrigue et le dénoûment. C'est que ces braves acteurs étaient habitués depuis la fondation du théâtre à jouer ensemble: ils s'entendaient au moin-

dre signe, et parfois si une plaisanterie lancée du parterre ou des loges venait les interrompre brutalement, ils ripostaient sans se fâcher, renvoyaient la balle d'un coup de raquette et continuaient comme si de rien n'était.

Le Tartaglia bégayait et bredouillait avec une verve et un esprit dont on n'a point d'idée; auprès de lui Brid'oison n'est qu'une oie. Le Pulcinella était caustique et violent; deux ou trois fois par semaine il avait maille à partir avec l'autorité. Isabelle était jolie, mais pâle à faire peur; ces pauvres filles sont si mal nourries!

Tel était San-Carlino il y a déjà quelques années; je ne sais ce qu'il est devenu depuis; mais on y rit, à coup sûr, et on y rira jusqu'à la fin du monde.

M. Maurice Sand, qui a fait la revue la plus minutieuse et la plus détaillée des marionnettes, des *burattini*, des *fantoccini*, des *pupi* et des *pupazzi*, n'a point connu, sans doute, un autre genre de spectacle et d'autres petits acteurs de bois qui auraient certainement trouvé place dans un coin de son livre, je veux parler *del Presepe*, de la *crèche animée*.

Il y a dans quelques villes d'Italie, surtout dans le

royaume de Naples, des amateurs qui se ruinent pour les crèches; ce mot n'a point la signification toute moderne qu'on lui donne en France, c'est-à-dire une salle d'asile où l'on prend soin des petits enfants. Voici ce que c'est qu'une crèche. On loue un appartement composé de plusieurs pièces; on y dresse une charpente, et sur cette armature compliquée et solide on dispose un grand paysage en relief : ce sont des collines boisées, des rochers, des cascades, des perspectives et des horizons très-habilement ménagés. Dans la dernière pièce est l'étable traditionnelle, avec la sainte Vierge, l'enfant Jésus, saint Joseph appuyé sur sa baguette, l'âne et le bœuf accroupis. De petits anges roses à têtes bouclées, pendus par un fil d'archal, et tenant dans leurs mains des violes, des harpes et des tambourins, se groupent sur un nuage d'argent et donnent une sorte d'aubade *al santo Bambino.*

On voit plus loin les trois mages montés sur des chevaux superbes et suivis d'un nombreux cortége; on voit des pâtres, des esclaves, des nègres, des chameaux, des éléphants, enfin tout un monde dans des proportions fort réduites. Les plus grandes figures n'ont qu'un pied de haut. Il y a des têtes d'un pouce,

sculptées par des artistes célèbres, qui valent jusqu'à trois mille francs, sans compter l'or, les rubis, les perles qu'on prodigue pour orner les costumes et remplir les coffres de ces petits personnages. A l'approche des fêtes de Noël, et nous y sommes bientôt, cinq ou six de ces crèches, d'un luxe fabuleux, se disputent l'admiration des connaisseurs. On n'y admet que des amis, ou des personnes présentées par des amis; le propriétaire enchanté va au-devant de ses hôtes et ne leur fait grâce ni d'une brebis microscopique, ni d'un berger en miniature.

A côté de ces crèches immobiles et particulières, il en est une fort ancienne, où le peuple est admis pour quelques sous. Mais on a imaginé de donner la vie et le mouvement à ce petit monde, et de mêler au saint tableau de la Nativité les scènes les plus étranges et les plus familières. Je n'oublierai jamais mon ébahissement profond, suivi d'un béatitude extatique, lorsqu'on me mena, tout enfant, voir ce *presepe*. Cela tenait des anciens mystères, de la comédie, de la pantomime et de la farce. Un homme nous rangea sur des banquettes, où nous n'osions souffler, graves et recueillis comme à l'église.

L'homme fit un signe, et la pièce s'éclaira.

C'était d'abord toute la légende de Bethléem enjolivée de détails peu connus; les anges jouaient de la mandoline, l'enfant Jésus pleurait; la Vierge l'apaisait avec douceur; mais saint Joseph grondait et secouait sa barbe d'un air fort courroucé. Puis venaient pêle-mêle, et sans aucune espèce d'ordre ni de raison, des scènes de l'Ancien Testament : Moïse avec son double rayon sur la tête, le meurtre d'Abel, le sacrifice d'Abraham; mais il n'y avait point de changement à vue, ni de rideau qui pût séparer les actes et les scènes. Le *presepe* était sous nos yeux dans toute son étendue et toute sa profondeur, et les petits acteurs de bois qui devaient jouer leurs rôles, dans cette pièce, moitié sacrée, moitié profane, attendaient leur tour avec une patience et une docilité qu'on nous proposait pour modèle. Lorsqu'un groupe avait fini, l'autre commençait à remuer, suivant toujours de proche en proche, avec une vivacité de gestes et des inflexions de voix surprenantes. On eût dit que ces petits automates étaient vraiment animés.

Je ne puis me rappeler tout ce qui entrait dans ce drame. Après l'ange Raphaël, menant Tobie par la

main et lui disant des vérités fort dures, on voyait s'ouvrir une chapelle gothique, et un prêtre chantait la messe d'une voix nasillarde; puis, c'étaient un mort qu'on enterrait, une blanchisseuse qui séchait son linge, un boulanger qui faisait chauffer son four, des soldats qui montaient la garde, des moines qui psalmodiaient, des nonnes qui apprêtaient des confitures; enfin, c'est le spectacle le plus naïf, le plus varié et le plus complet qu'on ait jamais vu.

M. Maurice Sand espère que la comédie improvisée pourra revivre en France, et tenir honnêtement sa place à côté de la comédie écrite. Il raconte un curieux essai de ce genre de pièces qui aurait parfaitement réussi dans un château, dont il est aisé de deviner le nom. Je ne crois pas qu'après Molière, qui a fondu dans son œuvre immortelle tout ce qu'il trouvait à sa convenance et dans le goût de la nation pour laquelle il écrivait, l'ancienne comédie italienne se relève jamais du coup que ce grand génie lui a porté. Dans tous les cas, si elle ressuscite un jour, ce ne sera que comme une fantaisie de beaux-esprits et un passe-temps de société.

Pour moi, je vois un but infiniment plus pratique

et plus utile dans l'œuvre de M. Sand. Tous nos artistes, si excellents qu'ils soient, devraient avoir son livre, pour l'étudier avec une application sérieuse et tâcher d'en faire leur profit. Ce qui leur manque est la *spontanéité*. Deux choses également fatales à l'art, quand elles sont exagérées, semblent tuer toute inspiration, toute individualité, toute initiative personnelle chez les comédiens de notre temps, et les réduire à l'état de machines: ces deux choses sont: *la tradition* pour les œuvres anciennes, et les *répétitions* pour les œuvres modernes.

La tradition, qu'il faut respecter quand il n'y a pas deux manières d'interpréter un passage, devient tyrannique et absurde lorsqu'elle lie les mains d'un artiste, enchaîne ses mouvements naturels, éteint son imagination, glace et pétrifie son cœur; en un mot, l'oblige à répéter comme un perroquet ce qu'il ne sent pas. Je préfère un peu de chaleur, un peu d'âme, un peu de sang dans les veines, à ces épreuves effacées, à ces pâles copies d'un modèle que nous n'avons même plus sous les yeux et que nous admirons sur parole.

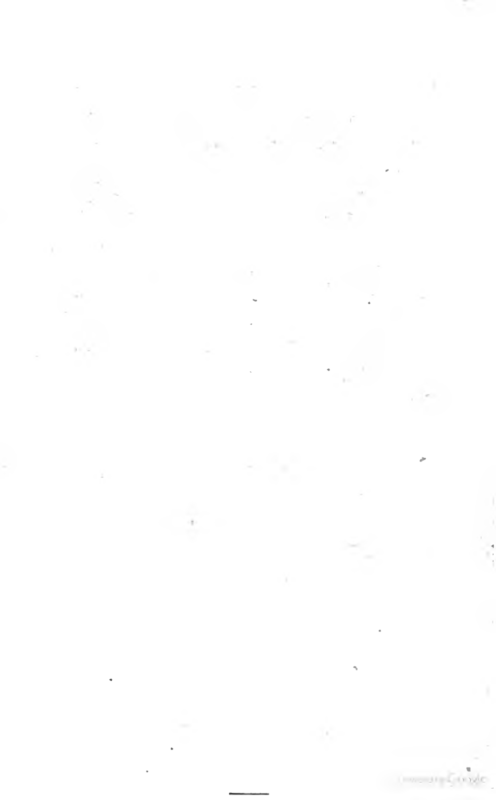
Quant aux répétitions, sans doute elles sont nécessaires; mais je trouve qu'on en abuse d'une façon

qui finira par rendre le théâtre impossible. On perd cinq ou six mois à répéter un ouvrage, et souvent, après ces longues tortures, on n'est pas plus avancé qu'au commencement. Ces interminables stations de quatre ou cinq heures dans la journée, et qui se prolongent la nuit, malgré la défense expresse de l'autorité, jusqu'à trois ou quatre heures du matin, ces éternelles redites, ces recommandations contradictoires de l'auteur, du directeur et du régisseur, qui ont beaucoup de peine à s'entendre, et qui la veille conviennent d'une chose qu'on défait le lendemain ; tout cela énerve les comédiens, détruit la santé des actrices qui ne peuvent se tenir longtemps debout sans un danger réel, et n'aboutit qu'à transformer le théâtre en une sorte de jeu d'échecs où des pions d'ébène et d'ivoire sont poussés par une main invisible. On ne nie pas que la mise en scène n'ait fait de grands progrès, mais elle interdit à l'acteur tout mouvement qui ne soit prévu, arrêté d'avance; elle lui défend la moindre étincelle de feu sacré, le moindre élan de génie; enfin les marionnettes ont plus de liberté et plus de spontanéité que nos comédiens en chair et en os.

J'engage donc tous ceux qui s'intéressent aux choses

du théâtre, à lire attentivement le livre de M. Maurice Sand, et à méditer surtout ces paroles du président de Brosses, à propos de la comédie italienne : « Cette manière de jouer à l'impromptu, qui rend le style très-faible, rend en même temps l'action très-vive et très-vraie. La nation est vraiment comédienne ; même parmi les gens du monde, dans la conversation, il y a un feu qui ne se trouve pas chez nous, qui passons pour être si vifs. Le geste et l'inflexion de la voix se marient toujours avec le propos au théâtre ; les acteurs vont et viennent, dialoguent et agissent comme chez eux. »

28 novembre 1859.



XXIV

THÉATRE-LYRIQUE

L'ORPHÉE DE GLUCK

DIALOGUE DES MORTS ET DES VIVANTS

PERSONNAGES :

M. MARMONTEL.
M. DE LA HARPE.
M. FRAMERY.
L'ANONYME DE VAUGIRARD.
LE CONTRÔLEUR DU THÉATRE-LYRIQUE.
UN MONSIEUR DE L'ORCHESTRE.
LE TIMBALIER.
DEUX PICCINISTES.
JEAN-JACQUES ROUSSEAU.
LE CHEVALIER GLUCK.
M. HECTOR BERLIOZ.

M. FRAMERY. — Monsieur, vous plairait-il de nous dire si c'est ici l'Opéra ?

LE CONTRÔLEUR DU THÉÂTRE-LYRIQUE. — Messieurs, vous en êtes à deux lieues; c'est ici le Théâtre-Lyrique. Mais d'où venez-vous donc?

M. FRAMERY. — De l'autre monde.

LE CONTRÔLEUR. — J'aurais dû m'en douter à vos habits surannés, à vos jabots de dentelle, à vos perruques, à vos tricornes, à vos culottes courtes et à vos souliers à boucles d'argent.

M. FRAMERY. — Prisez-vous, monsieur?

LE CONTRÔLEUR. — Grand merci, j'ai autre chose à faire. Mais rangez-vous, je vous prie. Vous voyez qu'on se bat pour entrer.

M. FRAMERY. — Pardonnez-nous, monsieur; nous sommes une compagnie d'honnêtes gens qui aimions fort, dans notre temps, la musique, mais qui aimions surtout à disputer. Nous avons rempli les journaux de nos querelles, inondé Paris de nos brochures. Heureusement que nous étions polis; ce qui ne nous empêchait pas, dans la chaleur de nos discussions, de nous traiter d'ignorants, d'ânes et d'imposteurs. Moi, qui vous parle, j'étais parodiste de profession. Je me

nomme Framery, pour vous servir, grand admirateur de Sacchini, de Piccini, et de tous les musiciens en *i*, les seuls, à mon sentiment, qui se connaissent en musique. Voici M. Marmontel, un aimable philosophe, un homme de beaucoup d'esprit, bien qu'il ait le mauvais goût de préférer *Orphée* à *Golconde ;* moi, j'aime mieux *Golconde*, et je soutiens que M. Gluck a pillé Sacchini. Voici M. de La Harpe qui est à peu près de mon avis ; seulement il se plaît à reconnaître le génie de M. Gluck, et il dit que ce grand compositeur serait parfait s'il n'était si criard, si monotone et si ennuyeux. Son voisin, qui a la tournure et les manières d'un abbé, est le plus convaincu, le plus enthousiaste et le plus acharné partisan de la musique allemande et de la tragédie déclamée. Il désire garder l'anonyme depuis qu'il a écrit des lettres fort plaisantes qu'il signait : *l'Anonyme de Vaugirard.* Quant à ce bourru qui se tient à l'écart, le nez dans son manteau, vous pouvez le reconnaître à sa bonne grâce et à son aménité : c'est Jean-Jacques. Je ne sais vraiment ce qui l'amène ; il n'aime point le spectacle, il déteste également les Italiens, les Allemands et les Français; il a pris l'univers en grippe, et si je ne craignais

pas de manquer de politesse, je lui dirais que sa place n'est pas ici, mais à Charenton.

LE CONTRÔLEUR. — Mais, monsieur, vous barrez le passage, et vous m'empêchez de contrôler mes billets. Je vais être obligé, à mon grand regret, d'appeler un sergent de ville.

M. FRAMERY. — Nous disputions, comme j'avais l'honneur de vous le dire, sur la mélopée et sur l'épopée, sur la cadence et sur le trille, lorsque la mort nous surprit les uns après les autres; mais le combat ne finit point faute de combattants; nous avons continué de disputer dans l'autre vie, et voilà près de quatre-vingt-six ans que durait la dispute. Le souffle nous a manqué à la fin, non les arguments; nous nous reposions; nous faisions trève un instant pour reprendre haleine; on a cru que nous étions d'accord. La chose était si bizarre et si nouvelle qu'on a voulu nous récompenser de notre sagesse, et on nous a donné congé pour trois jours. « Allez-vous en là-bas, nous a-t-on dit; vous verrez ce que sont devenues vos vieilles idoles et vos vieilles querelles. » Je croyais, de très-bonne foi, que M. Gluck et ses ouvrages étaient, depuis plus d'un demi-siècle, complétement morts et

enterrés. Quel a été mon étonnement, lorsque j'ai lu sur la première affiche qui m'est tombée sous les yeux qu'on jouait *Orphée !*

M. MARMONTEL. — Cela ne m'a point surpris du tout; j'ai toujours dit que les œuvres de M. Gluck avaient la marque du génie, et qu'elles survivraient à bien des compositions protégées par la mode et le mauvais goût de l'époque. Ce qui m'étonne, c'est qu'on ne joue plus M. Gluck à l'Opéra.

LE CONTRÔLEUR. — Si vous ne veniez pas de si loin vous sauriez qu'il y a longtemps qu'il s'est fait mettre à la porte.

L'ANONYME DE VAUGIRARD. — Pourquoi donc, monsieur?

LE CONTRÔLEUR. — Je ne sais; apparemment qu'il s'est mal conduit.

M. FRAMERY. — Là, j'en étais sûr !

L'ANONYME. — Taisez-vous donc, vous ne savez ce que vous dites.

LE CONTRÔLEUR. — Sont-ils polis !

M. MARMONTEL. — Mais, monsieur, par quelle heureuse rencontre a-t-on songé à monter *Orphée* au Théâtre-Lyrique?

LE CONTRÔLEUR. — Il faudrait le demander à M. Carvalho, notre directeur. On a fait tout ce qu'on a pu pour le détourner de cette folie; mais il est créole et entêté. Il a eu pitié de ce pauvre chevalier Gluck, qui ne trouvait plus d'asile nulle part, et qui serait bientôt devenu le chevalier de la triste figure, si on ne lui avait offert la même hospitalité qu'à deux autres grands maîtres qu'on déclarait également injouables, Weber et Mozart.

M. MARMONTEL. — A la bonne heure!

LE CONTRÔLEUR. — Maintenant, messieurs, retirez-vous de grâce; on commence.

L'ANONYME. — Qu'est-ce à dire? Nous avons nos billets; nous venons de les acheter à un brave homme qui nous les a revendus trois fois plus cher.

LE CONTRÔLEUR. — Il fallait les prendre au bureau.

M. FRAMERY. — Belle raison! le bureau était fermé.

M. DE LA HARPE. — Veuillez nous indiquer, monsieur, le coin du roi et le coin de la reine.

LE CONTRÔLEUR. — Il n'y a plus de coins dans nos théâtres, et on ne s'y prend plus aux cheveux; la police y a mis bon ordre. Montrez-moi vos places. Vous

êtes au premier rang de l'orchestre, tout près des musiciens.

M. DE LA HARPE. — Tant pis, tant pis; je n'aime point le tapage. Le bruit et les cris sont les grands moyens de M. Gluck. « Mais quand ces cris reviennent trop souvent; lorsque dans les airs même, ils prennent la place de ces phrases de chant à la fois pathétiques et mélodieuses, qui vont à l'âme sans effrayer l'oreille, et telles qu'on les admire dans les beaux airs des Italiens et de leurs élèves, alors on est assourdi plutôt qu'ému; ce rude ébranlement des organes nuit à l'émotion de l'âme; on s'aperçoit que l'auteur a mis trop souvent toute son expression dans le bruit et tous ses moyens dans les cris. Je veux remporter dans ma mémoire une plainte harmonieuse qui retentisse encore longtemps dans mon oreille et me laisse le désir de l'entendre encor et de la répéter moi-même. Mais si je n'ai entendu que des clameurs de désespoir, des gémissements convulsifs, je puis trouver cela fort vrai, mais si vrai, que je n'y reviendrai pas. »

L'ANONYME. — J'ai la ferme volonté de traiter M. de La Harpe non-seulement avec politesse, mais même avec les plus grands égards. Cependant, malgré le

désir que j'ai d'être honnête autant que juste, malgré les ménagements que je crois devoir mettre dans ma réponse, il m'est impossible de ne pas avouer que M. de la Harpe, qui juge si bien les ouvrages d'éloquence et de littérature, commet les plus énormes bévues quand il veut juger la musique.

M. DE LA HARPE. — Voilà ce qu'il faudrait prouver, monsieur; il faudrait prouver que les airs que vous admirez ne sont pas d'un bout à l'autre *faibles* et *communs;* qu'à la place du chant, M. Gluck n'emploie pas trop souvent un récitatif obligé, une sorte de mélopée bruyante et monotone renouvelée des Grecs.

L'ANONYME. — A qui voulez-vous que je prouve tout cela? Ce n'est pas, sans doute, au public; vous voyez comme il se précipite, après tant d'années, à la seule annonce d'*Orphée.* Ce n'est pas à ces amateurs qui, mettant l'esprit à la place de l'oreille, ne savent que déraisonner quand ils devraient être émus; on ne leur prouve rien, ce sont eux qui *prouvent*, serait-ce à M. de la Harpe lui-même. Mais comment lui prouver ce qu'il n'a pas senti?

M. FRAMERY. — Pour moi, je ne pardonnerai jamais à M. Gluck d'avoir introduit le trombone dans son

orchestre; cela n'émeut point, cela déchire; ce n'est plus de la musique, c'est un bruit enragé.

LE CONTRÔLEUR. — Ah! messieurs, que diriez-vous de nos compositeurs modernes! Il est plaisant de voir adresser à Gluck, par un grand nombre de ses contemporains, un reproche qu'il n'a certes point mérité. Ah! vous l'accusez d'avoir admis le trombone parmi les instruments de cuivre dont il a fait l'usage le plus modéré, le plus discret, le plus innocent! Vous êtes bien arriérés, messieurs! Nous avons les tambours, les cloches, les tubas, les saxhorns et le canon; nous avons le tonnerre et la foudre, et, telle est la loi du progrès en toutes choses, que peut-être avant que ce siècle ne soit fini, on trouvera que notre orchestre est faible et endormant. Mais vous feriez mieux d'entrer dans la salle et de juger par vous-mêmes de la nouvelle exécution d'*Orphée* que de vous chamailler à la porte.

M. MARMONTEL. — Il a raison, parbleu! Ce contrôleur est un philosophe; il serait digne de travailler pour l'*Encyclopédie*.

L'ANONYME. — Nous voici au cœur de la place. Quelle nombreuse et brillante chambrée! quel silence!

Le rideau se lève; quel admirable décor! quelle différence de nos vieux barbouilleurs de petites toiles mal brossées, mal éclairées, d'un aspect pauvre et terne, à ces artistes! Voyez, au fond, ce rideau de lauriers et de cyprès, dont les branches d'un vert sombre laissent filtrer quelques rayons de soleil, au moment où il disparaît à l'horizon!

M. DE LA HARPE. — Vous m'empêchez d'entendre le chœur.

M. MARMONTEL. — Avouez qu'il est très-beau, ce chœur, et qu'il est bien chanté.

M. DE LA HARPE. — Je n'ai jamais critiqué *Orphée;* c'est de tous les ouvrages de M. Gluck celui que j'ai toujours préféré; mais c'est de la musique italienne.

M. MARMONTEL. — Allons! mon cher collègue, je vois que vous êtes incorrigible!

L'ANONYME. — Voilà un merveilleux récitatif! Quelle mélancolie pénétrante! quelle ampleur et quelle expression! Quel cri de l'âme dans ces vers!

Eurydice n'est plus, et je respire encor!
Dieu! rendez-lui la vie, ou donnez-moi la mort!

Quelle variété! quel charme! quel intérêt profond dans l'orchestre! « Ici les instruments n'accompagnent

point les voix, comme un valet accompagne son maître, mais comme les bras, les mains, les yeux, les mouvements du visage et de tout le corps, accompagnent le langage du sentiment et de la passion. »

M. FRAMERY. — Pardon, monsieur, quelle est l'actrice qui joue Orphée?

UN MONSIEUR DE L'ORCHESTRE. — C'est madame Pauline Viardot, l'illustre et digne sœur de Marie Malibran

M. FRAMERY. — Ma foi, on a bien fait de transposer le rôle pour contralto. Cet animal de Le Gros, qui le chantait de mon temps, avait une fort belle voix de haute-contre, mais une intelligence épaisse et une vanité ridicule : il était si pétri de sottise et si gonflé de son mérite, qu'il ne tenait pas dans sa peau.

M. MARMONTEL. — Voilà une grande artiste, messieurs; notre siècle n'a rien vu qui puisse lui être comparé.

M. DE LA HARPE. — Mais quel est cet air de la fin? Je ne le reconnais pas.

L'ANONYME. — Ah! je vous y prends, monsieur le critique; ce n'est point le morceau que M. Gluck avait arrangé pour Le Gros; c'est l'air original qu'il avait

écrit à Vienne pour Guadagni. La cantatrice a été bien inspirée dans son choix. Cela montre qu'elle a du goût; l'air est superbe, et, en vérité, l'artiste en fait un chef-d'œuvre d'exécution. Sa voix s'élance et bondit en traits prodigieux. Quelle vocalisation brillante et hardie! Quelle impétuosité irrésistible et quelle parfaite justesse! Quelle ardeur et quelle science! Le grand art lyrique n'a rien de plus beau, ni de plus complet.

M. FRAMERY. — C'est égal, votre ami M. Gluck, qui avait juré de ne jamais se permettre une roulade, a écrit là un morceau tout à fait dans la forme, dans le genre et dans le style italiens.

M. MARMONTEL. — Cela prouve, monsieur, que les plus grands génies sont forcés de faire quelques concessions au public.

L'ANONYME. — Et le public leur en tient compte. Voyez cette salle en délire! Hommes et femmes debout, dans leurs loges, battant des mains, s'agitant, trépignant. On rappelle madame Viardot; on la rappelle encore; on la rappellerait vingt fois de suite, si on ne craignait point d'être importun.

M. MARMONTEL. — Tout le monde est d'accord sur

la beauté du morceau et sur le mérite de la cantatrice. Mais que dites-vous de la scène des Enfers? Y a-t-il rien de plus simple et à la fois de plus sublime? quelle unité de composition, quelle énergie de style, quelle sobriété de couleur! On est pénétré d'une émotion poignante et d'une terreur mystérieuse.

CHOEUR DES VIVANTS ET DES MORTS. — Oh! oui, tout cela est divinement beau!

M. JEAN-JACQUES ROUSSEAU. — Vous êtes un tas d'imbéciles; je parie que vous ne savez pas pourquoi cela est beau, et je m'en vais vous l'apprendre. Tout dépend d'un passage enharmonique dont vous ignorez la magie. Le morceau que vous admirez est en *mi bémol majeur*. « D'abord, ce *no* des Furies, frappé et réitéré de temps à autre pour toute réponse, est une des plus sublimes inventions en ce genre que je connaisse; et, si peut-être elle est due au poëte, il faut convenir que le musicien l'a saisie de manière à se l'approprier. Vous venez de voir que dans l'exécution de cette scène l'on ne peut s'empêcher de frémir à chaque fois que ce terrible *no* se répète, quoiqu'il ne soit chanté qu'à l'unisson ou à l'octave, et sans sortir dans son harmonie de l'accord parfait jusqu'au passage dont il s'agit;

mais au moment qu'on s'y attend le moins, cette dominante diézée forme un glapissement affreux, auquel l'oreille et le cœur ne peuvent tenir, tandis qu'au même instant le chant d'Orphée redouble de douceur et de charme; et ce qui met le comble à l'étonnement, c'est qu'en terminant ce court passage on se retrouve dans le même ton par où l'on vient d'y entrer, sans qu'on puisse presque comprendre comment on a pu nous transporter si loin et nous ramener si proche avec tant de force et de rapidité. Vous avez peine à croire que tout ceci s'opère par un passage tacite du mode majeur au mineur et par le retour subit au majeur. »

UN MONSIEUR DE L'ORCHESTRE. — Voilà, certes, une page bien éloquente, mais qui me gâte tout mon plaisir. Au diable, les savants!

L'ANONYME.—On me trouvera peut-être exagéré dans mon admiration pour Gluck, mais j'aime autant le tableau des Champs-Élysées, d'un calme si parfait, d'un ton si harmonieux, d'une si chaste et poétique beauté. Ces chants, ces pantomimes, ces processions de jeunes filles vêtues de blanc, couronnées de fleurs, ont je ne sais quoi d'idéal et de religieux. Tenez, je ne

me trompe pas; le public a partagé nos impressions: il redemande cet air adorable.

Cet asile,
Aimable et tranquille,
Par le bonheur est habité;
C'est le riant séjour de la félicité.

L'ANONYME. — Tout cela est peint de main de maître.

M. DE LA HARPE. — Pour moi, ce qui m'a le plus ému dans cet acte, est la scène muette d'Orphée. J'ai vu, de mon vivant, bien des tragédiens; nul n'aurait mieux joué cette scène. Vous avez là une actrice qui n'a besoin ni de la parole ni du chant pour me faire verser des larmes. Quelle anxiété lorsqu'elle cherche une ombre chère au milieu de tant d'ombres indifférentes, quelles brusques alternatives de crainte et d'espoir, quel tressaillement de joie surhumaine lorsqu'elle sent la main d'Eurydice dans ses mains! mais nous voici sur la terre; les cris commencent; je n'en suis plus.

UN MONSIEUR DE L'ORCHESTRE. — C'est mademoiselle Saxe qui joue Eurydice. Elle a une voix vibrante,

et c'est un grand honneur pour elle que d'être applaudie à côté de madame Viardot.

L'ANONYME. — Écoutez le grand air final. Quelle merveille!

> J'ai perdu mon Eurydice,
> Rien n'égale mon malheur.

LE TIMBALIER. — Qu'ont-ils donc ces vieillards? ils ne bavardent plus! les voilà tous attendris. Je crois même qu'il y en a deux qui sanglotent.

DEUX PICCINISTES. — Oh! oui, nous rendons les armes; Gluck est un grand maître, et l'*Orphée*, ainsi interprété, est un chef-d'œuvre.

LE CHEVALIER GLUCK, *s'élançant de la coulisse.* — J'ai cherché toute ma vie une femme pour achever ma révolution musicale; je la retrouve longtemps après ma mort. J'ai bien souffert, j'ai bien lutté; j'ai été en butte à bien des cabales et à bien des envieux, et sans la protection de ma royale élève, Marie-Antoinette, il m'eût fallu plier bagage et m'en aller, à soixante ans, comme j'étais venu. J'ai dû jeter au feu mon *Roland*, pour ne pas entrer en concurrence avec un redoutable adversaire, qui avait pour lui d'abord son mérite, et

puis l'intrigue, et puis la mode, et puis les trois quarts du public. Si je vous avais eue, madame, j'aurais bravé tous mes rivaux et tous mes ennemis! — Approchez, mon cher Berlioz; j'ai dit quelque part, que « lorsqu'il s'agit de monter une œuvre faite d'après mes principes, la présence du compositeur est aussi nécessaire que le soleil aux ouvrages de la nature. » Pardonnez-moi cette comparaison, qui peut sembler orgueilleuse en raison de sa justesse. Vous m'avez dignement remplacé; vous avez surveillé les répétitions de mon *Orphée;* vous en avez été l'âme et la vie; que puis-je faire qui vous soit agréable?

M. HECTOR BERLIOZ. — Venez voir mes *Troyens*, maître, et vous me direz si j'ai bien suivi vos conseils et votre exemple.

LE CHEVALIER GLUCK. — J'irai! Une poignée de main, monsieur Carvalho! J'ai été tracassé, de mon vivant, par les plus désagréables directeurs d'Italie, d'Allemagne et de France; si je revenais au monde, je ne voudrais travailler que pour vous. — Un dernier mot. Je vais bientôt remonter au sein de l'éternelle vérité; je puis donc vous parler sans détour et sans fausse modestie; je vous confie une œuvre qui est mon œuvre

de prédilection ; je vous recommande mon *Armide.* « J'en ai fait la musique de manière qu'elle ne vieillira pas de si tôt. »

21 novembre 1859.

XXV

THÉATRE IMPÉRIAL ITALIEN

M. RICHARD WAGNER

Le nom de Richard Wagner n'est point nouveau pour les abonnés du *Constitutionnel.* A cette place même, il y a quelque temps, M. Frantz Liszt, le Calvin de la réforme dont Wagner est le Luther, a expliqué le *Vaisseau-Fantôme*, en cinq feuilletons savants que nos lecteurs n'ont pas oubliés.

M. Richard Wagner est un très-grand artiste. Cela ne suffit point à sa gloire. En Allemagne, on procède avec plus de solennité. Il s'est, dit-on, posé comme un Messie, et ses compatriotes l'ont traité en conséquence. Les uns le vénèrent, les autres voudraient le

crucifier sans rémission. Il a des partisans fanatiques et des détracteurs acharnés.

Je ne puis croire à toutes les opinions qu'on lui prête. Elles sont excessives. Il ne faut s'en rapporter qu'avec beaucoup de réserve aux gazettes d'outre-Rhin. S'il fallait prendre au pied de la lettre tout ce qui s'est écrit sur M. Wagner, les plus grands hérétiques ne seraient auprès de lui que des modèles d'orthodoxie et de modération. Le passé n'existerait point pour le fondateur et le chef de l'école nouvelle, et les musiciens illustres que le monde a honorés jusqu'ici n'auraient fait que balbutier quelques mots du divin langage, révélé subitement à M. Wagner par un trait de lumière venu d'en haut.

Naturellement les disciples, exagérant les intentions du maître, traitent tout simplement de perruques ceux qui ont osé faire de la musique avant l'apparition du *Vaisseau-Fantôme*. Haydn, perruque; Mozart, perruque; Beethoven, perruque. De Rossini et de Meyerbeer il n'en est même point question. Les deux premiers actes de *Guillaume Tell* annonçaient quelque lueur qui s'est bien vite éclipsée; le quatrième acte des *Hugue-*

nots ne manque pas d'un certain effet dramatique, mais c'est l'enfance de l'art.

On a de la considération pour Weber; on l'eût admis, sans difficulté, dans l'école nouvelle; son malheur est d'être né trop tôt. M. Wagner l'a pris, dit-on, pour point de départ. C'est possible; mais il lui a tourné le dos, et il court encore.

Enfin j'ai lu dans une feuille allemande, que M. Wagner s'est donné la peine de réorchestrer *l'Iphigénie en Aulide*, pour apprendre à vivre au chevalier Gluck, qui en est tout mortifié dans l'autre monde. J'avoue que je n'en crois rien. Ce doit être une histoire inventée à plaisir, et quand on me montrerait la partition tout entière, instrumentée de la main de M. Wagner, cela ne prouverait pas qu'il ait voulu donner des leçons posthumes et inutiles, à un homme qui n'en a plus besoin, ni chagriner ce pauvre Gluck qui ne lui a jamais rien fait.

Maintenant, je sais des personnes à qui cela paraît étrange de s'appeler musicien de l'avenir quand on est encore vivant, et de se promettre ainsi d'avance une immortalité à laquelle on n'a pas droit. Mais il faut dire comment les choses se sont passées. Ce n'est

point la faute de M. Wagner ni celle de ses adeptes si leur musique a été surnommée la *musique de l'avenir*. Les ennemis de la nouvelle école ont déclaré qu'ils n'y comprenaient rien. — Patience, a dit le maître, un jour viendra où vous ne parlerez point de la sorte. — C'est donc la musique de l'avenir? répliquaient les autres en raillant. — Soit, ont répondu M. Wagner et les siens, nous acceptons le mot. C'est la musique de l'avenir.

M. Richard Wagner est à la fois poëte et compositeur; il écrit de la même main ses notes et ses paroles. Il s'épargne les embarras, les retards, les ennuis d'une collaboration qui le gênerait plus souvent qu'elle ne l'aiderait. Si ses œuvres réussissent, il en a tout le mérite et tout l'honneur; si elles tombent, il ne peut s'en prendre qu'à lui.

C'est un écrivain des plus distingués et des plus spirituels; il a daté de Zurich, en novembre 1851, une sorte de manifeste, où il explique ses idées, ses doctrines, sa conduite et son plan. Cet avant-propos ne contient pas moins de 188 pages. M. Wagner a dédié son livre à ses amis, parce qu'il pense que ceux-là seuls qui sympathisent avec nous par le cœur et par

l'esprit, peuvent nous comprendre et nous juger sainement. Le public a changé, dit-il; l'art doit changer aussi. Dieu seul est immuable. La révolution française a donné cours à des idées nouvelles; il leur faut une nouvelle expression. C'est cette expression, cette forme que l'artiste contemporain doit chercher. « Toutes les fois, dit M. Wagner, que le critique absolu se place à son point de vue exclusif et personnel, pour juger l'œuvre d'un artiste, il ne voit absolument rien; car la seule chose qu'il pourrait à la rigueur apercevoir (sa propre image dans le miroir de sa vanité) n'est, au bout du compte, — lorsqu'on la considère rationnellement, — que rien. »

Ainsi la critique est avertie; si elle veut apprécier à sa juste valeur la musique de M. Wagner, il faut qu'elle se place au point de vue de M. Wagner, qu'elle pense avec le cerveau de M. Wagner, qu'elle voie par les yeux de M. Wagner, qu'elle entende par les oreilles de M. Wagner. Tout autre *criterium* est nécessairement faux, incomplet et trompeur,

M. Wagner ne nie pas, dans cet écrit, comme on l'a prétendu, le mérite des anciens maitres. Il dit seulement que *Don Juan* (par exemple), qui était jusqu'à

un certain point le reflet de la société pour laquelle écrivait Mozart, n'a point sur les buveurs de bière, sur les gens de Bourse, sur les conseillers intimes et sur les maris qui se bornent à tromper une ou deux fois leurs femmes, la même action que sur le public corrompu du siècle dernier.

L'auteur du *Vaisseau-Fantôme*, de *Lohengrin*, du *Tannhauser*, fait assez bon marché de ses premiers travaux. « C'étaient, dit-il, les essais habituels d'une individualité qui n'a pas acquis son entier développement et qui cherche à s'affirmer dans un effort progressif contre l'ensemble des impressions artistiques qui tendraient à la resserrer dans des limites étroites et infranchissables. Le premier vouloir de l'artiste n'est rien autre chose encore que la satisfaction du besoin qu'il éprouve d'imiter ce qui agit sur lui d'une manière saisissante. »

En d'autres mots, le génie de M. Wagner, dégagé de ses premières entraves, a pris complétement possession de lui-même. Il ne considérait d'abord une œuvre dramatique que comme une suite d'airs, de duos, de morceaux d'ensemble ; il ne songeait qu'à la foule qui devait l'entendre et l'applaudir. « Mais qu'il

y a loin de là à l'homme qui devait un jour puiser ses effets dans l'idée, dans le cœur humain, dans les passions grandes et fortes, au lieu de les chercher dans les moyens extérieurs ! »

Les œuvres de M. Wagner ont eu un grand retentissement dans toute l'Allemagne. Je n'examine point si la situation personnelle de l'auteur, ses opinions politiques, la proscription qui l'a frappé, ont plus ou moins contribué au succès de sa musique. Ce qui est certain, c'est qu'elle a beaucoup de peine à s'acclimater ailleurs. M. Wagner est déjà venu plusieurs fois à Paris. C'est en 1858, si je ne me trompe, qu'il nous a fait sa première visite. Dans chacun de ses voyages, il a frappé successivement aux portes de nos théâtres lyriques. Mais les directeurs, effrayés d'une révolution aussi radicale et se voyant sous le coup d'une ruine complète si le public avait mordu aux œuvres du grand réformateur allemand, l'ont prié de repasser dans quelques années.

— Qu'est-ce que cela vous fait ? disaient-ils; l'avenir vous appartient, tandis que nous nous débattons contre les nécessités du présent. Vous avez pour vous le temps et l'espace ; nous sommes pris entre le

cahier des charges et notre fin de mois. Supposez, car tout est possible, que le *Tannhauser* et *Lohengrin* fassent fureur ; nous voilà forcés de brûler notre répertoire et de mettre à la porte tous nos compositeurs morts ou vivants. Ceci mérite réflexion. Revenez dans quelques années, et n'oubliez pas d'ici là vos très-humbles serviteurs.

On raconte que M. Girard, pressé, quelques jours avant sa mort, de jouer au Conservatoire quelques morceaux de M. Wagner, après avoir parcouru une ou deux ouvertures de ce maître, les laissa tomber sur son pupître avec un profond découragement. « Je suis heureux, dit-il, que ce soit la musique de l'avenir; quand elle arrivera, je n'y serai plus. »

Hélas ! il ne savait pas être si bon prophète !

M. Wagner a pris, cette fois, un parti décisif. Dans l'impossibilité de faire entendre une de ses œuvres entières, il a loué la salle des Italiens, a réuni un grand nombre de musiciens et de choristes, et leur a fait exécuter, sous sa direction, plusieurs fragments tirés de ses différents ouvrages.

Ceci ne prouve rien, soit dit en passant, ni pour ni contre son talent dramatique. Ce que ses adversaires

lui reprochent précisément, c'est d'être un bon symphoniste, mais de ne pas savoir écrire pour le théâtre, de remplacer la variété indispensable à la scène par une monotonie fatigante, et de noyer de grandes beautés dans un fatras souvent incompréhensible. M. Wagner nous fait entendre des ouvertures, des marches, des chœurs. Évidemment il a choisi la fleur du panier ; mais pourrions-nous endurer le reste? Voilà la question.

Les répétitions se sont faites dans la salle Herz, qui pendant deux ou trois jours a été transformée en une véritable tour de Babel. Il en sortait des bruits étranges, étourdissants. Les voisins ne savaient pas ce qui était arrivé. Les paysans s'arrêtaient dans la rue et cherchaient des yeux quelque sergent de ville pour mettre ordre à ce vacarme insolite. A l'intérieur, une centaine de musiciens, non pas des moins aguerris, étaient aux prises avec une musique redoutable. M. Wagner ne s'exprime pas très-facilement en français. Il se peut aussi que quelques artistes n'y aient pas mis un extrême bon vouloir et qu'ils aient fait la sourde oreille. La vérité est qu'il y a eu des scènes assez fâcheuses ou assez plaisantes, et que plusieurs ont

quitté la partie, en déclarant qu'il leur était impossible d'aller plus loin.

M. Wagner ne conduit pas comme tout le monde. Original en tout, il a des signes à lui, et il paraissait surpris et fâché qu'on eût quelque peine à le comprendre ; il s'agitait, frappait du pied, se mordait les lèvres; il cherchait, par ses regards, par ses gestes, par les mouvements de tout son corps, par des effluves, par des passes magnétiques, à faire pénétrer ses farouches accords dans ces têtes rebelles. On a fini à peu près par s'entendre ; mais, à la sortie, chanteurs et musiciens étaient sur les dents.

Le lendemain tous les Allemands qui habitent Paris se sont rendus scrupuleusement au Théâtre-Italien. C'était une invasion pacifique. Les Alsaciens, par conformité d'humeur et d'accent, par voisinage et par sympathie, avaient suivi la colonie allemande. Il s'exhalait du foyer une forte odeur de pipe et de choucroûte. La blonde Germanie rêvait dans les corridors. Il y avait bien quelques Français, mais perdus dans la foule, artistes pour la plupart, car tout ce qui tape sur un piano, racle d'un violon, pince d'une guitare ou souffle dans un instrument quelconque, est

plus ou moins atteint par ce grand cataclysme qui menace de renverser de fond en comble l'art musical.

Cela formait un curieux coup d'œil. On ne voyait au parterre et à l'orchestre que longues chevelures, barbes ébouriffées, costumes exotiques. Toutes les loges n'étaient pas occupées, mais celles qui l'étaient, offraient par le mélange des couleurs et par la nouveauté des ajustements un singulier spectacle. Des robes de satin jaune à corsage cramoisi ; des jupes bouffantes relevées d'une torsade d'or en guise de ceinture; de petits chapeaux amaranthe à bords retroussés; des touffes de rubans cerise entremêlées de verroteries et de coquillages; des panaches blancs plantés sur l'oreille; enfin les coiffures et les toilettes de l'avenir.

J'en excepte quelques jeunes femmes, en fort petit nombre, parées modestement de leur beauté et de leur bon goût, qui assistaient, pour ainsi dire, *incognito*, à cette étonnante exhibition de modes incroyables.

M. Wagner a paru, et on l'a salué de trois salves d'applaudissements. C'est un homme entre deux âges, assez grand de sa personne et assez maigre; tout de noir habillé; cravate blanche : tenue de notaire dans

l'exercice de ses fonctions. Sa physionomie est intelligente; son air un peu raide et empesé. Il a le front beau, noble, élevé; le bas du visage écrasé et vulgaire. On dirait que deux fées, l'une irritée, l'autre affectueuse et bonne, ont présidé à sa naissance. La fée de l'harmonie a caressé et embelli le front d'où devaient sortir tant de conceptions hardies et de pensées fortes; la fée de la mélodie, prévoyant le mal que lui ferait cet enfant, s'est assise sur sa figure et lui a aplati le nez.

On a commencé par l'ouverture du *Vaisseau-Fantôme*. M. Wagner dirige par cœur tous ses morceaux, ce qui dénote une grande mémoire et une tête puissamment organisée. Je ne sais si c'est la faute des exécutants ou du compositeur, où bien s'il me manque un sixième sens, qui est nécessaire à ce qu'il paraît pour comprendre et apprécier cette nouvelle musique, mais j'avoue qu'une roulée de coups de poing qu'on m'eût donnée sur la tête, ne m'eût point causé une sensation plus désagréable. C'est une série d'accords stridents, de sifflements aigus, de grincements de cuivres enragés, sans aucune trêve, aucun repos pour l'oreille. Si l'auteur a voulu peindre une tempête, il en

a, au moins, rendu l'effet le plus pénible : cela donne le mal de mer.

Ce qu'il y a de vraiment beau dans les fragments que nous avons entendus, c'est *l'entrée des conviés au Wartburg*, la péroraison brillante de l'ouverture du *Tannhauser*, l'introduction de *Lohengrin*, et surtout le *chant de noces* qui a terminé la soirée. M. Wagner, je le repète, est un musicien d'un très-grand mérite, doué de facultés extraordinaires. Il y a dans ses compositions des traits nouveaux et inattendus, des effets de sonorité éclatante et superbe, d'ingénieux et de charmants détails, quelquefois, mais rarement, des phrases mélodiques d'une douceur extrême et d'une merveilleuse beauté. Il semble alors avoir dérogé à ses principes et à ses doctrines; s'être trompé, en quelque sorte, et aussitôt, pour s'en punir, il se lance, à corps perdu, dans le vague et dans l'obscur, dans l'insensé et dans l'impossible.

Le chœur des pèlerins, une des plus charmantes pages du *Tannhauser*, a été massacré. On ne l'avait pas répété suffisamment; l'orchestre même, où l'on remarquait des artistes de beaucoup de talent, s'est fourvoyé à plusieurs reprises, et c'est ce qui fait qu'il ne faut

point se hâter de juger, en dernier ressort, la musique de M. Wagner. Nous donnons, de bonne foi, notre première impression, quitte à nous rétracter si une exécution meilleure nous fait changer d'avis.

Il y avait, non loin de nous, deux auditeurs d'opinions et de goûts différents ; l'un très-enthousiaste de la nouvelle musique; l'autre, plus calme et médiocrement ravi de ce qu'il entendait.

Ils parlaient assez haut pour qu'on pût saisir quelques mots de leur conversation.

— Eh bien! s'écriait le premier, n'est-ce point sublime? N'êtes-vous point touché? Vous rendez-vous enfin? Demandez-vous grâce?

— Oh! oui, je demande grâce, en effet, car je souffre horriblement.

— Comment! vous souffrez?

— Oui, mon ami, d'une migraine affreuse. Votre M. Wagner est sans pitié; quand il tient son clou, il vous l'enfonce lentement dans la tête à grands coups de marteau.

— Oseriez-vous nier son talent?

— Dieu m'en garde! Je suis même prêt à reconnaître qu'il a du génie; mais il n'en est que plus cou-

pable à mes yeux, car il pourrait écrire tout autrement qu'il ne fait.

— Puisque vous lui reconnaissez du génie, pourquoi voulez-vous qu'il ne l'applique point à son art, et qu'il n'aime pas le beau ou ne cherche point à l'exprimer dans ses œuvres?

— Je ne sais; peut-être a-t-il éprouvé de grands chagrins, et il se venge.

— Ce sont là de mauvaises plaisanteries; mais tâchons de parler sérieusement. Voyons, comment vous y prendriez-vous, si vous deviez décrire en musique le pèlerinage du Tannhauser à Rome?

— Je ne le décrirais pas, ou je l'abrégerais d'une centaine de lieues. Je ne vois point qu'il y ait nécessité de suivre pas à pas ce monotone et fastidieux itinéraire; autant vaudrait mettre en musique la *Gazette de Hollande.*

— Peut-on raisonner d'une manière aussi pitoyable! Écoutez bien le texte; ce n'est que le programme d'une toute petite introduction instrumentale; mais, dites-moi, je vous prie, si tout cela n'est point rendu avec les couleurs les plus vives et dans les plus minutieux détails. (*Il lit le programme.*) « Dès le commencement

du morceau, on entend le chant pieux de la troupe fidèle qui part pour Rome. Les dernières bénédictions d'Élisabeth s'y mêlent encore. Tannhauser ne s'unit pas au chœur; il marche seul, recherchant les sentiers les plus difficiles... »

— Oh! oui, les plus difficiles... C'est son idée, et vous ne l'en ferez point démordre; il y aurait là une fort belle route, bien large et tout unie, que cet entêté de Tannhauser chercherait exprès les fondrières et les précipices pour s'y casser le cou.

« — Soudain, la ville éternelle apparait aux yeux des voyageurs. Des hauteurs du dôme éclairé des premiers feux du matin, des sons célestes arrivent aux pèlerins en prière, qui répètent, *en balbutiant*, les saints accents. »

— Et vous avez la prétention d'avoir peint, par le bruit de vos chanterelles, par le roulement de vos timbales et l'éclat de vos trompettes, Rome et les sept collines, le Vatican, la coupole de Saint-Pierre, les moines et les cardinaux, l'Église et les fidèles, le bruit des cloches et les parfums de l'encens, le lever du soleil et l'arrivée des pèlerins, et leur componction, leurs prières, et même les mots qu'ils *balbutiaient*, car il pa.

raît qu'il y a des bègues dans la troupe, ou des pénitents à qui l'émotion trop forte a coupé la parole? Du diable si j'ai rien vu de tout cela dans votre cacophonie!

— Silence, écoutez toujours : « La porte de l'église s'ouvre; le Saint-Père, entouré d'une pompe merveilleuse, paraît sur les degrés de la cathédrale. »

— A la bonne heure! Est-ce l'ophicléide qui peint l'apparition du Saint Père?

« — Il promet à tous ceux qui sont venus à la maison du Seigneur le salut et la rémission des péchés. »

— Ils en ont, ma foi, grand besoin, si j'en juge par les choristes.

« — La foule remercie à grands cris. »

— Eh! parbleu! je les entends, je ne suis pas sourd.

« — Tannhauser s'approche, humble, le cœur rempli d'une contrition ardente; il confesse sa faute et supplie le pape de le délivrer des flammes de l'amour impie que Vénus a allumé dans son sein. Malgré les supplications du pénitent, le Saint-Père est inflexible. »

— C'est bien fait.

« — Il jette l'anathème au pécheur et le voue à l'éternelle damnation. »

— C'est peut-être exagéré; mais quand on fait un si odieux tintamarre...

« — Tannhauser perd le sentiment et tombe à la renverse. »

— Dieu soit loué! C'est fini, n'est-ce pas?

« — Il entend encore retentir *vaguement* les chants du salut; il reste sans connaissance jusqu'au crépuscule. »

— Jusqu'au crépuscule? Miséricorde! Mais songez donc que vos instruments font rage depuis le lever de l'aurore. Douze heures de musique! et ce n'est qu'une simple introduction!

« — A ce moment une douce lumière... »

— Assez!

« — Semblable au rayon de l'étoile du soir... »

— Assez!

« — Luit dans la nuit du pauvre abandonné... »

— Assez, assez, assez! je n'en peux plus; je suis comme Tannhauser; je tombe à la renverse, je perds connaissance, je meurs. Tenez, mon ami, sortons un peu, j'ai besoin de respirer. Hier au soir, dans cette même salle, j'ai entendu le *Mariage secret*. Rien de plus clair, de plus riant, de plus limpide. Ces adorables

mélodies m'ont rafraîchi le cœur. Je me sentais plus jeune, plus léger, plus heureux; j'avais envie de sauter au cou de tous ceux que je rencontrais. Je sais ce que vous allez me répondre; je ne préjuge rien, je ne conteste rien, je ne discute pas. J'honore infiniment la musique de l'avenir, mais souffrez que je m'en tienne à la musique du passé.

30 janvier 1860.

XXVI

LES BÉNÉFICES

Ce n'étaient autrefois que les abbés, les chanoines et les prélats qui avaient des bénéfices. Aujourd'hui le mot, par une abréviation de langage, s'applique aussi aux comédiens. On dit le bénéfice de Laferrière, le bénéfice d'Henri Monnier, le bénéfice de mademoiselle Lagier, pour indiquer les représentations plus ou moins extraordinaires qui se donnent au profit de ces artistes. Il y a eu beaucoup de ces soirées cette semaine, et je saisis l'occasion pour dire quelques mots sur ces sortes de spectacles dont la danse et le chant forment le principal attrait. Je ne veux parler d'aucune soirée, d'aucun artiste en particulier ; mes

remarques sont générales, et, sans désigner personne, elles pourraient être utiles à beaucoup de monde.

Le public ne sait point toutes les tribulations, tous les ennuis, tous les tracas qui précèdent, qui accompagnent et qui suivent ces prétendus bénéfices. J'ai entendu souvent les malheureux bénéficiaires s'écrier, leur corvée finie, et même après un brillant résultat, qu'on ne les y prendrait plus; mais ce sont serments de marins. L'année suivante ils recommencent sur nouveaux frais, et se préparent des déceptions nouvelles.

Presque tous les artistes ont des bénéfices, réels ou fictifs. Des conventions particulières établissent la part du directeur et celle du comédien. Tel artiste a droit à la recette entière, tous frais prélevés; tel autre à la moitié, au quart, à une fraction des plus minimes. Il en est qui prêtent complaisamment leur nom, sans rien toucher du tout qu'un surcroît de travail.

Beaucoup de soirées extraordinaires sont données généreusement au profit de quelque œuvre de bienfaisance, ou à l'occasion de quelque grand désastre. Il y a des représentations pour les inondés, pour les incendiés, pour les blessés, pour les émigrés, pour les

pauvres, pour les infirmes, pour les orphelins, pour les vieillards, pour les arrière-petits-fils ou les arrière-petits-neveux d'écrivains célèbres ; il y en a pour les caisses de secours, pour les associations de prévoyance, pour les établissements charitables, pour le rachat des conscrits, pour les crèches, pour les écoles, pour les hôpitaux, pour les églises, et il faut rendre cette justice aux artistes qu'on les trouve toujours prêts pour une bonne action.

Mais il serait peut-être imprudent de compter sur une grande affluence de spectateurs si la représentation n'est pas en elle-même attrayante. Le public aime à venir en aide aux malheureux et aux affligés ; il n'aime point qu'on l'ennuie, et c'est trop prétendre à la fois que de lui demander son argent et de lui faire subir un mauvais spectacle. Quelques artistes, en vérité fort rares, sont si aimés, si intéressants, si populaires, que leur nom suffit pour que la foule assiége les bureaux de location. Mais les autres, quelle peine et quel travail, que d'invention, que de stratagèmes pour exciter la curiosité, stimuler le zèle et vaincre l'hésitation des indifférents ou des indécis ! La bizarrerie du spectacle, la quantité des noms, souvent très-

étonnés de se trouver ensemble, l'immensité des affiches, l'énormité des caractères qui crèvent les yeux des passants, sont des moyens tellement usés que c'est à peine si l'on y prend garde. Il faudrait trouver autre chose, s'élever par un effort d'esprit à des combinaisons plus transcendantes, emprunter au grand Barnum ses exhibitions fabuleuses de veaux à trois têtes, de nains microscopiques, de nourrices centenaires et d'enfants qui pèsent trois cents kilos !

Pour donner une représentation à bénéfice, il faut en demander d'abord l'autorisation, qui ne se refuse presque jamais. On permet au bénéficiaire d'augmenter le prix des places à ses risques et périls. On exige un consentement par écrit de l'administration de chaque théâtre auquel appartiennent les différents artistes dont les noms figurent sur l'affiche, on contresigne le programme, s'il ne renferme rien de contraire aux règlements, et tout est dit.

Les premières difficultés sérieuses commencent lorsqu'il s'agit de choisir une salle. Presque toutes sont occupées pendant l'hiver, et les théâtres ne se soucient point d'interrompre leur pièce à succès, d'autant plus que la veille et le lendemain d'une soirée extraor-

dinaire la recette est perdue. Il demande donc des prix très-élevés qui absorberaient la totalité des bénéfices; et c'est ce qui fait que la plupart de ces représentations ne se donnent que fort tard, lorsque la moitié du public a déserté les spectacles et que l'autre moitié est sur le point d'en faire autant. Si les directeurs sont plus accessibles en été, les spectateurs sont plus rares; si les frais diminuent, la recette est plus douteuse, et l'infortuné bénéficiaire tombe de Charybde en Scylla.

On préfère généralement la salle des Italiens parce qu'à partir du 1er mai elle est libre; d'ailleurs le mois de mai n'est beau que sur le calendrier, les Parisiens le savent bien, mais les étrangers s'y trompent. On peut donc compter sur la pluie et sur l'hôtel du Louvre qui à cette époque regorge d'Anglais, de Russes et d'Américains.

Outre la location de la salle, le bénéficiaire doit payer l'orchestre, l'éclairage, la garde, les affiches, les programmes, le droit des pauvres, le droit des auteurs, les voitures et les bouquets; les bouquets surtout, qui jouent un très-grand rôle dans les représentations à bénéfice, comme nous le verrons tout à l'heure.

Rien n'est plus difficile et plus délicat que la composition du programme. Les artistes sont de bons enfants, mais à condition que chacun d'eux ait beaucoup plus de succès que ses camarades. Le grand secret serait de satisfaire également tous les amours-propres ; mais cela est impossible, par la raison que chacun veut effacer les autres, et toutes les fois qu'un artiste choisit un rôle, une scène ou un morceau, l'on peut être sûr qu'il fera un mauvais choix. Vous avez dix chanteurs? Ils voudront chanter dix grands airs à roulades, les plus longs possible, et ils prétendront que leurs morceaux ne soient placés ni au commencement ni à la fin du spectacle, mais tous au milieu. Vous avez six comédiennes? Elle voudront toutes jouer le premier rôle d'une pièce différente, et il ne se trouvera personne pour leur donner la réplique. Si l'on réussit par bonheur à se mettre d'accord sur le programme, il faut s'attendre aux difficultés les plus graves sur la rédaction de l'affiche. Comment placera-t-on les noms? Tous en vedette, cela va sans dire ; mais dans quel ordre? Commencera-t-on par la danse ou par le chant? par la comédie ou par le drame? Suivra-t-on le rang des théâtres, ou le rang des artistes? Il y

aurait un moyen bien simple : ce serait d'adopter l'ordre alphabétique; mais précisément parce que le moyen est simple, il ne contentera personne !

L'affiche est enfin posée, ou plutôt les deux affiches; l'une plus petite, à la place habituelle, ou l'on donne le sommaire du spectacle, et qui se termine par ces mots engageants : *Voir la grande affiche ci-contre.* Vous cherchez des yeux. Où cela, *ci-contre?* Quelquefois c'est à un quart de lieue, au sommet d'une colonne ou d'un mur, quelquefois à vos pieds, sur une borne, au ras du trottoir. C'est que la *grande affiche* est si grande en effet qu'on ne sait où la coller, et que sa grandeur même lui fait du tort.

Supposons qu'on la découvre et qu'on la lise, c'est alors que les réflexions commencent. Le public est essentiellement calculateur. Il se dit : 20 sous pour le ténor célèbre, 20 sous pour la cantatrice, 20 sous pour la tragédienne; 10 sous pour la basse-taille et 10 sous pour le baryton; 20 sous pour la danseuse; pour le quatrième acte des *Huguenots*, 20 sous; 15 sous pour *Galatée;* 10 sous pour *Gil Blas;* 5 sous pièce les comiques; le pianiste par-dessus le marché : total, 10 francs, et il va louer sa stalle au bureau.

Si on ne lui donne rien de bien curieux, si on prétend lui vendre plus cher ce qu'il paye moins dans les autres théâtres, serviteur ! Il tourne lestement ses talons et il s'en va, comme feu Odry, se promener aux Champs-Elysées. Mais si le spectacle est vraiment beau, les marchands de billets enlèvent tout sur-le-champ, sautent dans leurs cabriolets, courent les hôtels, revendent leurs coupons le double et le triple de ce qu'ils leur ont coûté, et empochent le plus clair du bénéfice, sans qu'il y ait aucun moyen de s'opposer à leur petit commerce.

Dans la journée le bénéficiaire est assailli de demandes : des amis qu'il ne voyait plus depuis dix ans se rappellent à son souvenir. Des parents qu'il ne s'est jamais connus arrivent tout exprès de leurs provinces pour assister à cette représentation mémorable : des photographes ont promis de faire son portrait qui doit figurer dans une galerie de contemporains célèbres. Quant aux artistes qui lui *prêtent* leur concours, ils ne demandent qu'une loge pour leur famille, une pour leurs amis, quelques amphithéâtres pour leur portier, pour leur coiffeur, pour leur femme de chambre, et cinquante parterres pour leur claqueur ordi-

naire qui, seul, comprend leurs effets et a l'habitude de soigner leurs entrées et leurs sorties.

Enfin, l'heure de la représentation vient de sonner; le bénéficiaire est dans toutes ses transes; les artistes n'arrivent pas; c'est à qui viendra plus tard pour ne point commencer le spectacle. La plus grande confusion règne dans les coulisses; on a improvisé des loges partout; les uns s'habillent dans le cabinet du directeur, les autres dans un coin du foyer; celui-ci dans un couloir et celui-là dans un fiacre; les coiffeurs se croisent; les habilleuses ne savent plus où donner de la tête; l'un crie après ses culottes et l'autre après sa perruque; l'ingénue réclame sa tournure et le jeune premier ses mollets; le baryton se gargarise, la chanteuse essaye ses roulades; le régisseur donne des ordres auxquels personne n'obéit.

« Place au théâtre ! » Le rideau se lève. Le spectacle est ennuyeux, long, décousu. On a dû bouleverser le programme. Le public est de mauvaise humeur; il a acheté ses places dans la rue ou chez le marchand de vin trois fois plus cher qu'au bureau, et il voudrait s'en prendre aux artistes qui n'en peuvent mais; les artistes, furieux du succès de leurs camarades ou de

leur propre insuccès, s'en prennent au bénéficiaire, qui a cependant bien fait les choses ; car il s'est arrangé pour que tout le monde eût les mêmes applaudissements, les mêmes rappels, la même quantité de bouquets ; cela était réglé d'avance, et Dieu sait combien ces ovations lui coûtent, à combien s'élèvera la note de tout cet enthousiasme.

La représentation finit vers deux heures du matin ; la salle est aux trois quarts vide. On est parti peu à peu en maugréant. La danseuse, exaspérée, déclare que jamais de sa vie elle ne s'exposera plus à un tel affront. Perdre ses plus beaux entrechats, prodiguer des ronds de jambe inutiles, pirouetter devant les banquettes ! c'est la faute au malotru qui a si mal organisé sa soirée.

Pauvre bénéficiaire ! Accablé de reproches, harassé de fatigue, ahuri, nerveux, malade, il demande à voir sa feuille. Une multitude de frais supplémentaires, qu'aucune imagination n'aurait prévus, se dressent devant lui en chiffres redoutables : supplément pour les machinistes, supplément pour les musiciens, supplément pour les chœurs ; amende pour avoir fini le spectacle après minuit ; transport de décors ; copie de

morceaux; pourboire aux cochers, etc., etc., etc.

Enfin, tout compte fait : « A la bonne heure ! se dit-il. J'ai couru tout Paris, j'ai perdu quinze jours pendant lesquels je n'ai pu ni jouer ni répéter ; j'ai attrapé un lumbago qui me tiendra peut-être au lit deux ou trois semaines ; je me suis fait bien du mal ; j'ai mécontenté le public et me voilà brouillé avec tous mes camarades. Mais si je n'y gagne rien, je n'y remets pas de ma poche, et la recette, qui, Dieu merci ! a été meilleure que je n'aurais pu l'espérer, balance exactement les frais. Allons, allons, je n'ai pas trop lieu de me plaindre. »

Ainsi il parle, et, comme il sort tout rayonnant, on l'arrête sur le palier :

« Quoi ! qu'est-ce encore ?

— C'est un bouquet, monsieur, que nous avons l'honneur de vous offrir. N'oubliez pas les garçons du théâtre.

— Très-bien, mes enfants ; voilà un louis pour votre bouquet. C'est tout mon bénéfice. »

3 juin 1860.

XXVII

LA FABRIQUE DES RACHEL

Nous avons déploré autant que personne la mort de Rachel. Une belle intelligence s'éteignait avant l'heure ; une individualité puissante et charmante disparaissait du théâtre et du monde. Mais, qui aurait pu se douter que ce deuil si vivement ressenti par tous les amis de l'art fût suivi bientôt d'un fait presque aussi triste, s'il n'était ridicule ? On n'a pas attendu que les cendres de la grande tragédienne fussent refroidies pour convoiter ses dépouilles et briguer sa succession. De tous les coins, de tous les pavés, du faubourg Saint-Marceau et du faubourg Saint-Antoine, de l'Auvergne et du Languedoc, des contrées où le *chi* ré-

sonne, où le charabia fleurit, sortaient à foison les héritières et les aspirantes. Il y a eu des fabriques de Rachel à tout prix. Des hommes qui en font leur industrie, ont couru les loges de portier, les foires et les champs pour y découvrir des Rachel. Ils trouvaient le terrain admirablement préparé. Le nom de Rachel, les millions qu'elle a légués, par testament, à sa famille, son hôtel qui s'est si bien revendu, enflammaient ces jeunes imaginations qui s'endormaient modistes et se réveillaient tragédiennes. Il est probable que si Rachel n'eût gagné que cent écus par mois à jouer la tragédie, le nombre de ces inspirées diminuerait sensiblement, et ceux qui les élèvent pour s'en faire un revenu seraient forcés d'écrire, à la main, sur de petites affiches volantes : On demande une ouvrière en tragédie, comme on lit sur les carreaux des lingères : On demande une ouvrière en chemises.

Mais Rachel était riche, elle était adorée, elle était célèbre ; pourquoi la première venue ne le serait-elle pas à son tour avec un peu de génie, de patience et de travail? C'est le rêve de beaucoup de couturières sans ouvrage, de quelques lorettes retirées des affaires, qui ont de quoi payer leurs leçons dix francs le cachet,

enfin de quelques pauvres filles aussi honnêtes que maigres, aussi vertueuses que mal tournées, qui se drapent d'un rideau de calicot jaune, pour réciter, toute la nuit, devant leur glace, le songe d'Athalie ou les imprécations de Camille, au grand désespoir des voisins. Pour les unes, la tragédie est un placement, pour les autres une loterie, pour d'autres, hélas ! une maladie presque aussi dangereuse que l'hystérie.

Les professeurs, on le comprend, n'ont garde de contrarier une inclination qui leur est si profitable, et qui, au bout du compte, ne saurait nuire à leurs élèves. Si cela ne leur fait pas de bien, cela ne peut leur faire de mal. Déclamer de beaux vers est un noble exercice; cela conserve la santé, entretient la fraîcheur de la peau, forme le goût, redresse l'orthographe. Aimeriez-vous mieux l'équitation, la gymnastique, la corde ou le trapèze ? Si, après deux ou trois années d'infusion de tragédie et d'application d'alexandrins, les jeunes personnes ou les filles majeures soumises à ce traitement hygiénique, n'arrivent pas d'emblée à la Comédie-Française, il leur restera toujours la ressource des Délassements ou de Bobino.

Aussi les débuts sont fréquents, les efforts continus,

les réclames sonores. Tous les quinze jours on nous annonce une Rachel, et, quinze jours après, on n'en parle plus. On crie au miracle, à la résurrection ! Nous la tenons, cette fois; c'est la bonne. *Habemus Rachelem*. Venez la voir; elle a le feu, elle a la flamme, elle a l'accent, les intonations de Rachel. Et comme vous vous montrez toujours incrédule, on ajoute d'un ton radouci : Non, vrai, venez la voir, il y a quelque chose.

Eh ! sans doute, il y a quelque chose. Il y a d'abord cette folie invétérée, incurable, qui croit que la tragédie du dix-septième siècle peut sérieusement revivre de nos jours ; il y a cet engouement contagieux qui se gagne auprès de gens dont l'exaltation factice ou réelle exerce une pression sur la foule; il y a des spectateurs qui crient parce qu'ils entendent crier, qui applaudissent parce qu'ils voient applaudir; il y a quatre ou cinq cents billets donnés parce qu'on ne sait qu'en faire; il y a les parents ou les amis de la débutante qui lui jettent des bouquets à trente sous. Voilà ce qu'il y a.

Quelques théâtres, par conviction, par nécessité, par désœuvrement, se prêtent, de temps à autre, à ces innocentes tragi-comédies. Cela fait toujours quelque

bruit, remplit la salle d'une apparence de public, entretient le zèle du parterre, et donne le temps de répéter des pièces sur lesquelles on fonde de plus solides espérances. Le régisseur est content; tous les régisseurs sont classiques; ils aiment la tragédie d'instinct, de sentiment, de passion; les comédiens n'en sont pas fâchés; c'est à la tragédie qu'ils doivent ces loisirs; les ouvreuses, que la dureté des temps rend philosophes, s'estiment encore heureuses de placer quelques petits bancs, seul tribut que la tragédie prélève sur ces réunions de famille. Le directeur, homme de sens et d'esprit, qui sait ce que ces réunions lui coûtent ou plutôt ce qu'elles ne lui rapportent pas, fait à mauvais jeu bonne mine ; il est navré, mais il applaudit : *mærens ac laudans.*

La critique encourage ou tolère avec une indulgente bonhomie ces essais, qui, après tout, n'ont rien de contraire à la religion, à la morale et à la propriété. Si on surfait un peu les débutants, de deux choses l'une : ou ils mériteront plus tard les éloges qu'on leur donne par anticipation, et ce ne sera qu'un prêt qu'ils pourront fort bien rendre, une dette dont ils sauront s'acquitter; ou ils tomberont d'eux-mêmes, et tout

sera dit. Que nous en avons vu passer de ces célébrités de carton ! nous savons ce qu'il faut de papier mâché pour faire la statue et le piédestal. Pauvre statue ! socle vide et fragile qu'un souffle renverse, une goutte d'eau détrempe, une chiquenaude aplatit !

Mais ne vaudrait-il pas mieux délivrer, une fois pour toutes, le théâtre et le public de ces mauvaises copies d'un grand modèle qu'on ne saurait égaler ni atteindre ; n'y aurait-il pas plus de sagesse et d'humanité à combattre des illusions qui ne peuvent aboutir qu'à des chutes et à des mécomptes ? Rachel a réussi, non par la tragédie, mais malgré la tragédie. D'abord elle était belle, et d'une beauté antique ; elle était la distinction même ; elle avait la voix pure et vibrante, le regard profond, les traits nobles et fins, les lignes sculpturales ; elle se drapait en statue, et les ajustements de ville les plus simples et les plus négligés prenaient sur ce beau corps des plis superbes qu'elle relevait d'un geste fier et avec une vraie démarche de reine et de déesse.

Ainsi, rayons du concours les petits yeux et les vilains nez, les traits communs et les attaches massives,

les organes sourds et faux, qu'on dirait enroués par l'abus des liqueurs fortes.

Rachel était arrivée dans le moment le plus propice pour une réaction littéraire. On était las des violences et des excès de l'école romantique. Des chefs-d'œuvre depuis long-temps dédaignés, insultés même, à force d'avoir été oubliés, paraissaient nouveaux. La place, d'ailleurs, était vide et le théâtre abandonné. Rachel en fut d'abord la gloire et le salut, puis bientôt la maîtresse et la despote. Tout contribuait à lui créer cette position suprême et unique : son talent, sa jeunesse, une popularité immense, d'illustres et fidèles amitiés qui la soutenaient jusque dans ses caprices et dans ses plus injustes prétentions, l'appui unanime de la presse, la soumission de son propre directeur, et l'effacement complet de ses camarades qui, ne pouvant lutter avec elle, préféraient abdiquer.

Eh bien ! quel usage a-t-elle fait de ce pouvoir sans limites et de cette prodigieuse fortune ? La tragédie en a-t-elle profité ? Jamais, au contraire, on n'a mieux compris que cette forme d'art, si admirable pour l'éclat du style, l'harmonie et la perfection du langage, était irrévocablement frappée de stérilité et

de mort. On allait entendre les tirades de Rachel comme on va applaudir la cavatine de la prima donna à la mode; mais aussitôt que le *déplorable* Oreste et l'*ingrat* Pyrrhus commençaient à pousser leurs aboiements et leurs grognements féroces, on se sauvait au foyer par amour et par respect pour ces beaux vers qu'on se promettait de lire le lendemain dans l'édition de Didot.

Mais si la grande artiste n'a point relevé la tragédie, a-t-elle au moins enrichi le théâtre? On sait bien positivement qu'elle fut pour la Comédie-Française une cause de ruine et de décadence. Les jours où Rachel jouait, on faisait six mille francs de recette, et le lendemain deux cents; la maison de Molière était déserte; le répertoire arrêté; tout talent annulé autour d'un seul talent; les auteurs vivants s'éloignaient de cette scène qui n'était plus qu'un musée; et il est bien heureux que le Théâtre-Français ait des sociétaires qui ne peuvent le quitter sans renoncer à tous leurs avantages, car le jour où la grande tragédienne lui fut enlevée il aurait dû fermer ses portes.

Du reste, bien avant la maladie de Rachel et ses

dernières souffrances, une étrangère, une Italienne, impétueuse, irrésistible, pleine d'audace et de génie, était venue ébranler cette puissance jusqu'alors incontestée, et porter le trouble, l'indécision, l'amertume au cœur de sa rivale. On ne m'opposera pas, j'imagine, l'éclatant succès de la Ristori pour me prouver que la tragédie n'est pas morte. Ce succès s'explique par un talent tout à fait exceptionnel, par la nouveauté, par le prestige d'une langue harmonieuse et à demi entendue, qui, jetant comme un voile entre l'actrice et le public, piquait la curiosité et doublait l'attention. La Ristori, d'ailleurs, ne joue point que *Myrra* et *Marie Stuart*, elle joue le drame et la comédie, le mélodrame, et le proverbe et la farce; elle jouerait *Fenella*, si on voulait. C'est une artiste universelle et complète.

Mais vous niez le progrès, me dira-t-on, vous fermez l'avenir. De même que Rachel a succédé à mademoiselle Clairon, à mademoiselle Lecouvreur, à mademoiselle Duchesnois, d'autres artistes aussi bien douées peuvent lui succéder à leur tour. Je ne dis pas non; mais si un tel bonheur nous est réservé, si une organisation d'élite, une rare intelligence, une

véritable artiste venait à se produire, il faudrait la détourner bien vite d'une voie sans issue, et la convaincre avant tout qu'elle ne pourra jamais remplacer Rachel. Inclinons-nous devant ce grand nom. Ne le jetons pas à la tête des débutantes et des élèves; c'est une irrévérence et une niaiserie.

— Et qui jouera les tragédies nouvelles? car enfin vous ne prétendez pas défendre à nos poëtes de commettre une tragédie, si le cœur leur en dit. — Dieu soit loué! cela n'est pas à craindre. Les auteurs de talent y ont renoncé d'eux-mêmes. M. Ponsard écrit des comédies en prose. Quant à ses plats copistes, à ces barbouilleurs de pastiches et d'amplifications plus ou moins ridicules, loin de leur fournir les moyens de mal faire, il faudrait les enfermer. Reste un petit nombre de desservants pour la chapelle classique. Le Théâtre-Français y a pourvu, et puisqu'il faut pour le plaisir de M. Beauvallet, de M. Maubant, de M. Guichard, qu'on sacrifie deux ou trois actrices, à la seule fin de leur donner la réplique, nous avons madame Guyon, que le drame nous a prêté et qu'on devrait bien rendre au drame; mademoiselle Favart qui dit fort bien le vers et mademoiselle Devoyod.

Voilà, si je ne me trompe, de quoi satisfaire amplement M. Maubant, M. Guichard et M. Beauvallet.

L'Odéon, qui, en sa qualité de second Théâtre-Français, a aussi le plaisir et le devoir d'élever des tragédiennes, nous en a montré plusieurs qui ne manquaient point d'agrément. J'en ai vu quelques-unes douées de qualités remarquables, et, en ce moment même, il y a une jeune artiste, mademoiselle Méa, qui vient de jouer le rôle d'Andromaque avec beaucoup d'intelligence, de zèle et de succès. Cependant, si j'étais le directeur de mademoiselle Méa, je lui dirais :

« Mon enfant, vous avez du talent, de la volonté, de beaux bras, une bonne tenue, une organe juste et bien timbré, un geste aisé et sobre ; restez toujours naturelle. Quelque rôle qu'on vous confie, évitez ces deux écueils : la trivialité et l'exagération. Il en est qui enflent les joues, grossissent la voix, imitent les ventriloques, et font le loup pour effrayer l'auditoire. Ne faites jamais le loup, chère amie ; gardez-vous des oppositions trop brusques et des intonations gutturales. On vous attraperait sans rémission, et vous ne savez pas encore, heureusement pour vous, ce que c'est

que d'être attrapée, en langage de coulisses. Ne vous promenez jamais sans raison sur la scène ; c'est bon pour les tragédiens du Jardin-des-Plantes, qui ne savent que tourner dans leur cage ; et surtout, votre rôle fini, allez vous coucher, mon enfant, et ne donnez point dans le travers de ces personnes qui reviennent après la pièce, quand elles devrait être déshabillées et débarbouillées depuis une heure.

» Je sais, ma chère enfant, que jusqu'ici aucun de ces reproches ne peut vous être adressé ; mais je veux vous prémunir contre les mauvais exemples et les mauvais conseils qui gâtent les meilleures natures et font avorter les dons les plus précieux. Ne vous croyez pas une Rachel parce qu'on vous applaudit et qu'on vous rappelle à grands cris ; soyez modeste. Vous n'êtes point revenue à la fin du spectacle, et vous avez bien fait ; le public vous a su gré de cette réserve et de cette abstention de bon goût. Il est très-malin, le public, quand il s'y met ; il proteste à sa manière ; il ne veut pas qu'on lui fasse la loi, qu'on lui impose tel ou tel artiste. Certains ballons d'essai ne peuvent se lancer qu'en famille ; mais il faut écarter avec soin le vrai public, car, s'il arrive à

pénétrer dans la salle, il souffle sur le ballon, et le voilà crevé. Adieu bravos, adieu réclames, adieu bouquets! Voyez ce qui s'est passé l'autre soir. Le parterre, qui a ses idées, voulait rappeler tous les artistes, et criait: *Tous! tous!* Mais le public a répondu : *Méa! Méa!*

» On criait : Méa dans les corridors, dans les escaliers, dans la rue. Les étudiants répétaient : Méa ; Méa, répliquaient les dames ; on n'entendait plus que Méa dans tout le quartier, depuis la rue de Seine à la rue de Vaugirard. Moi-même, votre directeur, j'ai dû prendre la défense de mes pensionnaires. On m'a dit : Méa! Mon régisseur s'en est mêlé : Méa! Quelques braves gens qui s'étaient trompés (qui ne se trompe en ce bas monde?) ont essayé de justifier leur méprise : Méa, Méa, Méa ! »

8 octobre 1860.

XXVIII

LES PETITS MUSICIENS DE BOIS

Je disais l'autre jour que les musiciens n'étaient pas heureux généralement. J'en ai rencontré cette semaine de très-satisfaits de leur sort, et en assez grand nombre pour former tout un orchestre. Voici comment la chose s'est passée :

Je regardais quelques marchands retardataires occupés, les pauvres gens, à faire disparaître les baraques qu'on dresse tout le long des boulevards à l'occasion du nouvel an. La soirée était assez avancée et il gelait à pierre fendre : nul espoir de chalands. Les planches tombaient avec un bruit sec sous le marteau des démolisseurs et on se hâtait de les emporter sans

grand regret, attendu que par un froid si rude, la petite industrie parisienne n'a pas fait de très-brillantes affaires.

Une seule de ces boutiques en plein vent, au coin de la rue Montmartre et du boulevard Poissonnière, semblait vouloir profiter des derniers délais de rigueur et protestait, par sa ferme attitude, contre le déménagement trop pressé des baraques voisines. Deux chandelles éclairaient l'étalage, composé d'une planche en sapin moins large que longue, unie et luisante comme un miroir. Sur la planche était rangé tout un petit monde de bonshommes de bois à rendre inquiète et jalouse la noble ville de Nuremberg. Derrière la planche, en y prenant bien garde, on finissait par découvrir le marchand.

C'était un petit vieux très-gai, très-prévenant, très-poli, assez chaudement vêtu d'une redingote de couleur incertaine qui lui tombait jusqu'aux pieds. Son cou, son menton, la moitié de ses joues s'enfouissaient dans une ample cravate de tricot rayé noir et orange. On ne lui voyait que les yeux petillants de malice et d'ironie, et le bout du nez qui, par instants, semblait se mettre à la croisée, épiant ou flairant

les passants, et rentrait bientôt sous les plis du tissu protecteur. Ce bout de nez eût fourni un chapitre à un romancier de l'école de Balzac ; il était pointu, curieux, intelligent, fin, mobile, et, en un mot, il y avait plus d'esprit, de physionomie et de vie dans ce bout de nez que dans les vingt figures stupides qui se croisaient en ce moment sur le trottoir. Il eût vraiment été grand dommage que ce bout de nez fût gelé.

— Voyez, messieurs, voyez! faites votre choix! criait le petit vieillard d'une voix claire et perçante.

J'approchai.

— Voyez, monsieur, dit-il d'un quart de ton plus bas (diapason normal); et il me salua du regard.

— Combien les bonshommes? fis-je.

— Ce sont des musiciens, monsieur.

— Combien ces musiciens?

— Un sou pièce.

— Ce n'est point cher.

— Et je vous les donne, monsieur, dit le marchand d'un air malicieux, pour les meilleurs artistes du monde. Premièrement ils sont modestes, ce qui n'arrive pas toujours à leurs camarades. Ils entendent que

je les estime à un sou, et vous avez vu qu'ils n'ont point réclamé. Or le moindre élève du Conservatoire, pour peu qu'il ait râclé du violon, tapé du piano ou soufflé dans une trompette, se croira un Beethowen, un Mozart, un Rossini méconnu. Aussi, monsieur, lorsque ces grands hommes incompris font partie d'un orchestre, ils ne sont nullement charitables ni pour le compositeur qui écrit les notes, qu'ils déclarent ne point exister sur leurs instruments; ni pour le chef qui les dirige, et qu'ils désarçonnent au premier indice de mollesse et d'hésitation, comme des chevaux vicieux qui ne se sentent pas montés par un cavalier solide; ni, enfin, pour le ténor ou pour la prima donna qui chantent faux et n'en gagnent pas moins cent mille francs par an.

— Vous me semblez, lui dis-je, assez au courant de nos mœurs théâtrales et musicales.

— C'est que peut-être, monsieur, je parle par expérience. Au surplus, il ne s'agit pas de moi, reprit-il, mais de mes artistes. Je vous réponds qu'ils ne sont guère exigeants. Vous pouvez leur donner douze cents francs par an, six cents, quatre cents, même dix sous par soirée, comme cela se voit dans certains théâtres

et dans certains bals, même rien, si cela vous accommode, ils ne se plaindront pas. C'est un plaisir que d'avoir affaire à des gens si discrets. Il est vrai qu'étant de bois ils n'ont pas de grands frais d'entretien, ni de logement, ni de nourriture. On ne leur demande point de mettre des habits noirs et des cravates blanches; ils n'ont point de compte chez le boulanger, ni chez la laitière; ils n'ont pas d'enfants, n'étant pas mariés; leur loyer n'est point cher, et je vous assure qu'ils sont très-confortablement logés dans leur boîte. Ils ne craignent ni le froid, ni l'humidité; aussi le prix du charbon de terre leur est indifférent. Enfin, je ne vous conseille pas de les approcher de la cheminée, car ils sont essentiellement inflammables et ils prendront feu comme un paquet d'allumettes.

— Vous devenez sardonique, mon bon homme, et je vous avertis que je ne suis point disposé à vous suivre dans vos épigrammes ni dans vos allusions.

— Moi, monsieur! fit le vieillard d'un air étonné. En quoi donc aurais-je pu mériter vos reproches? Je vous jure que je n'ai parlé et ne parlerai jamais que de mes petits musiciens de bois, aussi vrai que je voudrais vous vendre toute ma boutique. Mettez-la, mon-

sieur, dans votre poche et je ne soufflerai plus mot. Foi d'honnête marchand, vous ne feriez nulle part une acquisition plus avantageuse. Vous pourriez même la céder avec bénéfice. Tous les jours on lit dans les journaux qu'il y aura un concours de violon, d'alto ou de violoncelle dans tel ou tel théâtre, Présentez hardiment un de mes petits artistes, il l'emportera sur ses concurrents. On me dit que les bons cors sont rares : Meifred s'est retiré ; Vivier fait des opéras et des bulles de savon ; prenez mon cor. Les meilleurs solistes s'en vont en Angleterre et en Allemagne ; prenez les miens, ils ne bougeront pas de leur place : ils en sont incapables.

— Mais je vois beaucoup de musiciens et point de chef.

— Le chef est *ad libitum*. Faites-les conduire par M. Dietsh, ou par M. Bonetti, ou par M. Tilmant, ou par M. Deloffre, ou par M. Nargeot, ou par M, Mangeant ou par M. Artus, ou par M. Groot, ou par M. Bernardin, ce sera absolument la même chose ; vous ne trouverez point d'artistes plus dociles ni plus obéissants que les miens. Ils n'y a pas besoin de les gronder, de les menacer, ni de les mettre à l'amende. Ils

seront là à l'heure exacte et même avant l'heure; ils passeront les nuits pour les répétitions et les raccords. Ils ne causeront pas avec leurs voisins, ne se moqueront pas des chanteurs et ne lorgneront pas les danseuses. Ils ne liront pas les *Soirées de l'orchestre* de leur ami Berlioz. Ils ne joueront pas aux dames pendant le trio de *Guillaume Tell* ou le duo des *Huguenots*; ils compteront leurs pauses avec conscience et gravité, et je m'engage à ne leur faire point noircir les marges de leurs cahiers de musique de portraits bouffons et de charges d'atelier.

— Puisque vous me répondez sur votre tête de leurs rares et précieuses qualités, dis-je au marchand pour arrêter son babil, mettez-m'en dix ou douze dans un paquet; j'en ferai cadeau à ceux de mes amis à qui je n'ai pu encore donner d'étrenne.

— Ah! monsieur, choisissez vous-même; je ne voudrais pas faire de jaloux. D'ailleurs, je vous prie de remarquer que ce chiffre de dix ou douze artistes est peut-être un peu maigre, et que vous agissez sans vous en rendre bien compte comme certains directeurs que je ne veux point nommer. Tous les jours ils retranchent un musicien pour cause d'économie, et

ils s'étonnent qu'un beau soir le public, n'entendant plus rien, finisse par s'apercevoir qu'il n'y a plus personne à l'orchestre.

— Eh bien, mettez-en le double, mettez-en le triple et terminons notre marché, car il ne fait pas chaud sur votre asphalte.

— Permettez, monsieur, que je vous les montre en détail, et vous prendrez ceux que vous voudrez. Voici mon premier violon solo. Il est un peu fluet de sa personne, et a les bras si longs qu'il pourrait se gratter les mollets sans se baisser. Mais Paganini n'était point bien gros, et la longueur des bras n'est pas un défaut chez un violoniste : elle lui permet de démancher à son aise. L'instrument que mon bonhomme appuie sur sa clavicule avec autant de grâce que de force n'est ni un Stradivarius, ni un Guarnerius, ni un Amati, ni même un Wuillaume ; c'est un violon d'invention nouvelle, qui se joue par la culasse et n'a qu'une corde, laquelle corde n'a qu'une note, laquelle note, indéfiniment répétée, plonge dans un ravissement profond tous ceux qui l'aiment, comme disait le grand Odry, un violoniste qu'on n'a point remplacé. Au demeurant, tout le monde ne peut avoir le talent de Sivori, de

Vieuxtemps, d'Alard, de Dancla, de Sighicelli et du jeune Sarasate, qui, à treize ans, vient d'être décoré de l'ordre de Charles III.

— C'est bien! je le prends.

— Voici mon second violon; il a exactement le talent du premier, mais, comme il est arrivé un peu plus tard, il a trouvé la place prise: il a dû se résigner. C'est un homme très-doux, très-aimable, très-précieux; mais il ne faut point qu'on lui manque. Un jour il a failli briser son archet sur la tête de son directeur.

— Gardez-le pour vous; ce n'est pas là un présent à faire quand on aime que la bonne harmonie règne dans un orchestre.

— Voici ma contre-basse; oh! vous pouvez l'examiner; c'est un artiste hors ligne; il a autant de talent que Bottesini, le premier contre-bassiste du monde, et il a sur Bottesini ce grand avantage qu'il ne s'obstine pas à faire des opéras.

— Donnez, donnez; je l'achète.

— Mon violoncelliste n'en fait pas non plus, et rien que pour cette grande qualité, si je n'avais mis invariablement tous mes artistes à un sou, celui-ci vau-

drait son pesant d'or. Il a plus de talent, monsieur, que Servais, Franchomme, Batta, Lebouc, Seligmann, et Cosmann, et Braga, et Piatti lui même....

— Oh! oh!

— Oui, monsieur, plus de talent; et jamais, ni par prière ni par menace, on n'a pu obtenir de lui — de ce petit bonhomme que je tiens délicatement entre l'index et le pouce, qu'il imitât sur le doux instrument de sainte Cécile, ni les chiens qui se disputent les os dans les carrefours, ni les chats qui miaulent sur les gouttières, ni les bouchons qu'on coupe, ni le verre qu'on râpe, ni la scie, ni la vrille, ni aucun des bruits qui agacent les nerfs ou font grincer des dents.

— Béni soit-il! En avez-vous beaucoup de cette espèce? Je les emporte tous.

— Il ne me reste plus que celui-ci.

— Donnez, donnez vite.

— Je vous présente ma première clarinette: elle est borgne; la deuxième est aveugle; ce sont deux bons artistes, mais vous les voyez un peu soucieux: c'est qu'ils se souviennent d'un mot très-dur de Cherubini; ce savant n'en faisait point d'autres. « Qu'y

a-t-il au monde de plus ennuyeux qu'une clarinette? » dit-il un jour à un élève qui concourait pour le prix de cet instrument. Le jeune homme interdit ne savait que répondre. — « Deux clarinettes, » répondit Cherubini en lui tournant le dos.

— Voici maintenant vos flûtes.

— Celle-ci se nomme Tulou, l'autre Dorus, et la troisième Rémusat; quant à la quatrième.....

— Il y en a une quatrième?

— Oui, monsieur, mais on lui a cassé l'embouchure.

— Et que voulez-vous que j'en fasse?

— Oh! monsieur, prenez-le, ce bonhomme, il vous divertira; si vous connaissiez son histoire. vous le payeriez deux sous plutôt qu'un. D'abord il est plus vieux qu'il n'en a l'air, bien qu'à première vue on lui donne au moins soixante ans. Il a commencé fort jeune à jouer de la flûte dans une ville de province; il en jouait fort mal, c'est une justice à lui rendre, et il gagnait si peu à ce métier qu'il ne lui resta plus d'autre ressource que de mettre son instrument en gage. Pauvreté n'est point vice, mais il était très-méchant, ce qui est toujours un tort, même quand

on est pauvre. Un brave et digne colonel, qu'il a offensé depuis tant qu'il a pu, prenant pitié de son état, le fit entrer dans la musique de son régiment, où il ne tarda pas à se faire détester de tous ses camarades. Un beau jour il disparut sans laisser son adresse. Son ambition le poussait vers un plus grand théâtre ; il se sentait du génie. Il s'en vint à Paris par le coche, car, en ce temps-là, les chemins de fer, ni les diligences même, n'étaient inventés. Il essaya de donner quelques leçons de chant, mais jamais il ne put former un élève supportable. Il voulut composer, et après bien de la peine et bien des douleurs, il accoucha d'une romance : *la Plume d'oie,* son premier et son dernier chef-d'œuvre. Finalement convaincu qu'il n'était bon à rien, il s'est mis à médire de tout le monde, surtout de ceux qui l'avaient soigné et recueilli quand il était dans la misère : il a la mémoire du cœur ; il ne néglige aucune occasion de leur être désagréable, à eux, à leurs parents et à leurs amis. C'est son plaisir et son bonheur de désobliger ceux qui l'ont obligé. A la vérité, il a la médisance lourde et ennuyeuse ; mais l'intention supplée à ce qui lui manque d'esprit.

— Je crois, bon ami, que vous calomniez votre flûtiste de bois. Vous prétendez qu'il médit, il ne parle même pas ; il n'a point de langue ; il est muet comme une souche.

— S'il ne parle pas, c'est qu'on l'a menacé de donner un concert où l'on n'exécuterait que ses œuvres.

— Mais puisque ses œuvres ne se composent que d'une seule romance ; *la Plume d'oie!*

— Eh bien, on chanterait *la Plume d'oie* vingt-cinq fois de suite, pour lui apprendre à déblatérer contre ceux qui ont du talent.

— Voilà qui est original ; je retiens deux billets.

— Je reviens à mes moutons, reprit le marchand. Voici mon harmonie, je vous la vends en bloc ; mais permettez-moi de vous signaler mes deux trombones : le premier n'a qu'un défaut, c'est de s'endormir sur son pupitre, tandis que le second fait sa besogne. Un soir, comme il fermait les yeux, un de ses voisins roule un gros mouchoir et le fourre comme un tampon sous le pavillon de l'instrument. Mon musicien se réveille en sursaut, souffle avec un grand sang-froid dans son trombone, et continue ainsi toute la soirée, sans se douter qu'il ne donnait aucun son. C'était son

camarade qui jouait pour deux, et qui n'a pas, pour ce surcroît de peine, demandé ni obtenu la moindre gratification.

— Qu'est-ce encore ceci?

— C'est mon tambour, mais un grand tambour, monsieur; j'oserai dire un tambour-major. Il sait fort bien la musique, et parce qu'il la sait il ne veut plus en faire. Il dit que l'harmonie a fait son temps et que la mélodie radote; qu'il faut inventer du nouveau, et que celui-là serait un grand homme qui ferait de la musique sans mélodie et sans harmonie. Mon tambour, imbu de ces principes, a déjà trouvé un moyen de frapper sa peau d'âne tout autrement que les anciens tambours. Quand il lève les bras à la hauteur de ses tempes et qu'il ne laisse point retomber ses baguettes, il produit, par cette abstention volontaire, le plus beau roulement qu'on ait jamais entendu; quand les baguettes, violemment agitées, ébranlent la caisse, on n'entend plus rien: c'est merveilleux!

— Que me contez-vous là, maître farceur? C'est que la machine est détraquée et que vous avez coupé la ficelle. Rétablissez le petit ressort, et votre tam-

bour jouera comme les autres. Mais quel est ce musicien qui n'a aucun instrument dans les bras?

— C'est mon ténor; vous voyez que je lui ai mis ce grand soufflet sous les talons. C'est le soufflet de l'*ut* de poitrine, ou de l'*ut dièse*, ou du *ré naturel*, à volonté. Plus on souffle et plus on monte. Mon ténor a cent mille francs dans son soufflet. Rien n'est si commode. Les anciens chanteurs se donnaient un mal infini avant d'oser paraître dans un bout de rôle. Avec ce soufflet-là vous n'avez pas besoin de solfier, ni de poser la voix, ni de phraser, ni de faire aucun exercice. Vous poussez, un grand bruit s'échappe, et le tour est fait. Mon ténor a quarante-huit ans sonnés; sa taille est un peu courte et il prend du ventre. Mais qu'importe? il a le soufflet. Sa carrière a été des plus orageuses; il a été successivement garçon de café, tonnelier, droguiste, marchand de robinets, vitrier, photographe et facteur à la criée. Il s'est aperçu tout à coup qu'il avait une voix superbe, il est venu me voir, et, au moyen de mon soufflet, je lui ai seriné trois rôles. Il débutera l'été prochain sur le grand théâtre de Sa Majesté, à Londres.

— Tenez, mon brave, vous avez tant bavardé, vous

m'intriguez si fort depuis une heure, que je vous achète toute votre votre boutique, à une condition : c'est que vous me direz qui vous êtes, ou du moins ce que vous faisiez avant de vendre des bonshommes de bois sur le boulevard.

— Hélas! monsieur, si je savais le latin, je vous répondrais comme Énée à Didon : Vous me demandez là une douloureuse histoire. Tel que vous me voyez, j'ai été directeur d'un théâtre de province, et j'aurais fait fortune si j'avais eu un peu d'argent ; mais comme je n'avais pas un sou pour commencer, j'ai dû prendre des commanditaires. Ah! monsieur, si vous êtes jamais directeur, jetez-vous dans un puits la tête la première, plutôt que d'avoir recours à ce que l'on nomme des bailleurs de fonds. J'en avais trois et point des Arabes. Le premier m'a imposé de jouer ses ouvrages, qui m'ont ruiné. Le second m'a fait engager sa maîtresse qui criait comme un aigle. Le troisième me prêtait son argent à des conditions plus douces : cinquante-huit pour cent d'intérêt, trois loges à l'année, soixante stalles d'orchestre tous les soirs, et le droit de les vendre sur la voie publique avant l'ouverture des bureaux. Mes frais étaient énor-

mes; la mise en scène absorbait les recettes; mes chanteurs me faisaient la loi et prétendaient être payés sur le pied de Mario et de Tamberlick. J'ai succombé, mais je me le suis tenu pour dit. Je n'ai point recommencé, comme beaucoup de mes confrères. La leçon m'a été profitable, et je vous jure qu'on ne m'y prendra plus. Maintenant je cours les foires, heureux de rien, content de peu ; je vis au jour le jour ; je dégrossis moi-même mes bonshommes avec une pointe de canif; mes frais ne sont pas exorbitants, et je n'ai point de commanditaires. Enfin, grâce aux braves gens comme vous, monsieur, — et il me fit un salut des plus gracieux, — qui veulent bien m'honorer de leur confiance, je ne suis pas à plaindre, vous le voyez, et je tire un meilleur parti de mes petits musiciens de bois que de mes illustres artistes en chair et en os.

13 janvier 1861.

XXIX

LA FORCE D'INERTIE

De toutes les forces qui mènent le monde, la force d'inertie est la plus puissante et la plus irrésistible. Elle consiste à répondre toujours : « Oui, » et à ne rien faire, à laisser dire et à suivre invariablement la même ligne de conduite, à user la volonté la plus déterminée par l'inaction la plus absolue, à prendre le temps comme il vient, les hommes comme ils sont, et à lasser les gens jusqu'à ce qu'ils pensent à autre chose ou qu'ils en prennent leur parti. Ceux qui emploient cette force avec patience et discernement arrivent à des résultats prodigieux. Ils sont inviolables et inamovibles. Pour me borner à mon sujet,

presque tous nos théâtres sont gouvernés par cette force et ne tiennent aucun compte ni des critiques, ni des conseils, ni des soulèvements de l'opinion, ni des ordres de l'autorité, ni même, — obstination singulière ! — du vide qui se fait dans leur salle et dans leur caisse. Mais qu'on y prenne garde : si cela convient aux directeurs, cela est désastreux pour les établissements qu'ils dirigent, et vous verrez qu'un beau jour on fera partout relâche à la fois, parce qu'il n'y aura plus ni pièce, ni acteur, ni public.

J'aime les optimistes qui n'ont pas assez d'éloges pour ce qui est l'opprobre du théâtre. Je croyais qu'il n'y avait plus autant de ces bonshommes depuis Candide ; je me trompais ; le nombre s'en est considérablement accru. Fi des critiques dégoûtés qui n'ont aucune sympathie pour nos modernes chefs-d'œuvre ! Candide est plus indulgent que cela : il est assez content, et, si vous le poussez un peu, il vous avouera qu'il est ravi. Il trouve non-seulement que tout est bien, mais que tout est pour le mieux. Le drame le plus sot, le plus lourd, le plus ennuyeux lui paraît fort intéressant et fort bien écrit. Un acteur affreux, qui a de la bouillie plein la bouche, prononce admi-

rablement au gré de Candide. Une actrice contrefaite, nouée, malingre, est un trésor de grâce et de beauté. La farce la plus immonde, la danse la plus indécente ont droit à nos égards et à nos tendresses. C'est de l'esprit gaulois; c'est du pur Rabelais, du Molière, du Lafontaine. O Candide! viens, que je t'admire! Les directeurs te serreront dans leurs bras, te porteront en triomphe et se retrancheront plus que jamais dans leur force d'inertie.

Il ne faut pas croire, cependant, que cela n'arrive qu'à Paris. *Tutto il mondo è paese.* On en voit partout de curieux exemples. J'ai connu, étant très-jeune, à Parme — cette ville si bien étudiée par M. de Stendahl, — un *impresario* qui était l'idéal du genre. Il se nommait Tranquille; Dieu veuille avoir son âme! C'était un homme d'assez belle taille, qui mangeait bien, buvait mieux, dormait sur ses deux oreilles et se moquait du reste.

Le théâtre qu'il dirigeait avait une subvention du gouvernement, car, de tout temps, l'Italie a beaucoup dépensé pour ses spectacles. Outre la subvention du duc, quelques jeunes gentilshommes parmesans, grands amateurs de musique, s'étaient cotisés pour

combler de leur bourse le *déficit* qui serait constaté à la fin de chaque saison. Ces jeunes seigneurs avaient aussi formé un comité pour surveiller leur *impresario*. Mais c'était plutôt une surveillance nominale que réelle. Tranquille savait fort bien que ses aimables protecteurs étaient gens d'esprit et de plaisir, et que, pourvu qu'il leur montrât de temps à autre quelques frais minois ou quelques jambes bien faites, ils n'avaient ni l'envie ni les moyens de contrôler sérieusement sa gestion.

Ainsi le brave homme ne courait aucun risque; il ne faisait absolument rien, touchait de beaux appointements et avait une part dans les bénéfices. A la vérité, ces bénéfices n'existaient que sur le papier, car, tant qu'il fut directeur il n'y eut que des pertes. Mais si les autres se ruinaient, Tranquille menait la vie douce, et voici à quoi se bornaient ses fonctions directoriales. Lorsqu'il prit le théâtre, il trouva un opéra et un ballet qui faisaient les délices du public. L'opéra était : *Les aventures de Scaramouche* et le ballet : *La chatte métamorphosée en femme*. Tranquille fit appeler l'imprimeur et lui commanda six mille affiches des *Aventures* et six mille de *la Chatte*.

— Ah! mon Dieu! s'écria l'imprimeur, que voulez-vous faire de tant d'affiches?

— Vous mettrez la date en blanc, répondit gravement Tranquille.

— Mais encore une fois, monsieur, il y en a là pour trente ans.

— Quand il y en aurait pour quarante, qu'est-ce que cela vous fait? J'ai l'intention de jouer un jour *la Chatte*, et un jour *Scaramouche*, jusqu'à la consommation des siècles et des affiches.

— Mais, monsieur, vous n'y songez point : le public aura bientôt assez de vos deux vieilleries, et vous serez forcé de lui donner autre chose.

— C'est ce que nous verrons, dit Tranquille. Exécutez mes ordres, et ne vous mêlez point de ce qui ne vous regarde pas.

Au bout de quelque temps, plusieurs abonnés firent entendre des plaintes. Votre opéra est charmant, disaient-ils, et votre ballet délicieux; mais voilà deux ans que vous nous les faites avaler, ne serait-il pas temps de changer de spectacle?

— Ah! messieurs, fit le directeur en s'inclinant jusqu'à terre; je suis complétement de votre avis. S'il ne

tenait qu'à moi vous auriez tous les mois un opéra nouveau, et tous les quinze jours un nouveau ballet. Mais, voyez-vous, je ne suis point le maître. J'ai les mains liées. C'est le comité qui ordonne, c'est le comité qui dirige, c'est le comité qui gouverne; je ne suis que le serviteur très-humble du comité.

Cependant les jeunes seigneurs qui composaient ce comité redoutable, trouvant aussi qu'on donnait trop de *Chatte* et trop de *Scaramouche*, se décidèrent bien à regret, car ils étaient fort engoués de leur directeur, à lui demander poliment s'il ne songeait pas à monter quelques nouveautés.

— C'est ce que j'allais proposer à Vos Seigneuries, dit humblement Tranquille en leur tirant de profondes révérences. Si vous n'y voyez point de difficulté, je commanderai un ouvrage en trois actes au maestro Pantaleoni, et un ballet pantomime au célèbre Gamba-Storta. Je profiterai aussi de l'occasion pour renouveler la troupe. Elle se compose, comme Vos Seigneuries le savent bien, d'un ténor poussif, d'une prima donna essoufflée, d'un baryton qui chante faux, et d'une basse chantante qui ne chante plus du tout. Je vais mettre mes amis en cam-

pagne pour chercher d'autres artistes qui puissent débuter dans les nouveaux ouvrages que je prépare, et je prends devant vous, messeigneurs, l'engagement formel que, dans dix ans d'ici, au plus tard....

— Comment! dans dix ans? vous voulez que nous attendions dix ans votre opéra et votre ballet?

— On voit bien, dit Tranquille avec un respectueux sourire, que Vos Seigneuries n'ont jamais dirigé de théâtre. Les choses ne marchent point comme on veut : s'il ne tenait qu'à moi, mes jeunes maîtres, vous seriez servis dès demain. Mais je suis le valet très-humble des auteurs, des compositeurs, des chefs d'emploi, des peintres, des costumiers, des machinistes, et, j'ai beau les presser, ils n'en finissent point. Il faut six mois pour chercher un sujet, six mois pour faire le plan d'un ouvrage, six mois pour écrire un *libretto*. On me l'apporte ; bon ! ne me faut-il pas deux ans pour le lire et pour noter en marges mes corrections? Je le rends au musicien ; celui-ci fait sa besogne en six mois, on ne dira pas qu'il perd du temps. Mon devoir est de lire la musique, et comme je ne m'y entends pas beaucoup, le moins que je puisse y consacrer c'est une année ; mettons un an

pour copier les parties, un an pour les revoir, trois ans pour les répétitions, deux pour les raccords, faites vous-mêmes le calcul! Et remarquez, je vous prie, que je ne compte pas les indispositions, les congés, les rhumes; la première chanteuse qui est enceinte, la première danseuse qui se donne une entorse. Ah! mes chers maîtres, c'est un triste métier que celui de directeur, et si je ne vous étais attaché par un dévoûment sans bornes, il y a longtemps que j'aurais eu l'honneur de vous donner ma démission.

— Pardon, monsieur Tranquille, dit l'un des plus jeunes membres du comité, est-il bien nécessaire de répéter trois ans un opéra en trois actes? ne pourriez-vous point nous faire grâce de quelques mois?

— Cela ne se peut, dit Tranquille.

— Et pourquoi?

— Parce que cela ne s'est jamais fait.

— Ah! dirent les autres d'un ton convaincu. Et on leva la séance.

Ce jour-là, Tranquille dina de meilleur appétit qu'à l'ordinaire, se coucha de bonne heure et dormit d'un seul trait jusqu'au lendemain matin. Ses amis l'admiraient, et il y avait de quoi. On revint plusieurs

fois à la charge ; mais, chaque fois, le directeur, tout en protestant de sa docilité, de son zèle et de son obéissance, n'en faisait qu'à sa tête, c'est-à-dire qu'il s'abstenait complétement. *Sustine et abstine*, c'était sa devise. A la fin, le comité se lassa de lui faire des remontrances; les abonnés restèrent par habitude; ils n'écoutaient plus l'opéra, et le ballet les intéressait peu, mais ils lorgnaient les danseuses.

Tranquille mourut, laissant une fortune honnête et la réputation d'un homme aimable, doux, obligeant, surtout quand on ne lui demandait rien. Les nouveautés qu'il devait mettre en scène sont encore à l'état de projet, et l'un de mes amis qui se trouvait à Parme avant l'annexion de ce duché au Piémont, y vit jouer *la Chatte métamorphosée en femme et les Aventures de Scaramouche.*

Prodige de la force d'inertie !

Combien de mesures excellentes n'ai-je pas vu prendre ici qui ont avorté par le mauvais vouloir ou l'apathie de certains directeurs ? Combien de circulaires dont on ne s'est pas plus soucié que si on ne les avait jamais reçues ?

On nomme une commission pour supprimer les

mauvaises places, comme on a supprimé les logements insalubres. On constate que dans plusieurs théâtres il y a des loges où l'on manque d'air, où l'on étouffe, où l'on ne voit rien du tout; d'autres que l'on loue pour quatre places et où il peut tenir à peine deux personnes. A-t-on supprimé ces boîtes dangereuses et malsaines? Nullement. Il s'est trouvé un directeur facétieux qui a prétendu prouver que ces places-là étaient recherchées de préférence; qu'on ne venait pas pour voir au spectacle, mais pour ne pas être vu, et que si on ne louait pas quarante francs une loge qui en vaut dix, personne n'en voudrait. Ce raisonnement a paru sans réplique; on a laissé les choses telles qu'elles étaient, et on loue toujours pour quatre ou cinq places des loges où deux hommes de moyenne taille ne peuvent se tenir assis, ni couchés, ni debout.

Force d'inertie!

Que n'a-t-on pas dit contre les marchands de billets, et contre cet étrange abus qui fait qu'on ne trouve plus de places au bureau, quand on vous en vend publiquement à deux pas, chez un marchand de vin, moyennant deux, trois, quatre et jusqu'à dix francs de prime! Est-ce que les marchands de vin paient

patente pour vendre des billets de spectacle? Et de quel droit les marchands de billets prélèvent-ils un impôt sur les théâtres, sur les auteurs et sur le public? Il y a longtemps qu'ils auraient dû disparaître. Promenez-vous, un soir de première représentation, devant tous nos théâtres, grands et petits, vous verrez ces aimables industriels plus empressés, plus nombreux, plus florissants que jamais.

Force d'inertie!

On a défendu, avec beaucoup de raison, de mettre des tabourets à l'entrée de l'orchestre, des galeries et des couloirs; ils obstruent le passage, gênent les spectateurs, et seraient un danger terrible en cas d'incendie. Trois jours après celui où cet ordre si sage était donné, les garçons et les ouvreuses achetaient des tabourets supplémentaires, pour en mettre six où ils en mettaient trois auparavant; ce sont des remparts, des barricades, de véritables fortifications que ces petits siéges, entassés les uns sur les autres, de sorte que si le feu prenait au théâtre, ce dont Dieu nous préserve! on ne pourrait jamais les escalader.

Force d'inertie!

Il a été recommandé aux directeurs, dans un but

d'humanité, de ne point faire répéter les artistes passé minuit. Y a-t-il une mesure plus équitable et plus humaine? Les heures de travail sont réglées dans tous les ateliers, pourquoi ne le seraient-elles pas au théâtre? Il y a des directeurs impitoyables qui gardent jusqu'à trois et quatre heures du matin les artistes qui n'en peuvent plus, qui tombent d'épuisement et de fatigue. Et pourquoi cela, je vous prie? Pour les faire servir d'accessoire et de complément aux machines, pour les faire passer par une fausse trappe où ils risquent d'avoir les jambes emportées ou pour les hisser dans une apothéose, où leurs jupons brûlés et leurs chairs en lambeaux ajoutent à l'éclat et à l'émotion de la fête. Le soir même où la circulaire qui prescrivait cette mesure leur était adressée, trois théâtres du boulevard faisaient relâche, et renvoyaient les acteurs, les danseurs, les comparses à deux heures du matin. Le jour suivant, on les faisait répéter jusqu'à quatre heures, et le surlendemain jusqu'à l'aube. Cet usage s'est maintenu depuis sans grandes variations. Et la circulaire! abolie, oubliée, tombée en désuétude.

Force d'inertie!

On a prié les auteurs, les comédiens, les directeurs de ne point parler argot sur le théâtre. C'est la langue des tripots, des prisons, des bagnes. Aussi des gens de sens et de goût n'ont-ils pas cru qu'il fût nécessaire d'encourager cette littérature. Les auteurs ont crié à la tyrannie! On ne veut plus que nous parlions argot! nous parlerons javanais, ce qui est un jargon plus ignoble encore et plus bête. Les comédiens se sont emportés, et aussi les comédiennes. Eh quoi! nous ne pourrons plus dire ni *chouette*, ni *rupp*, ni *rupin!* Puisqu'on nous coupe sous le pied nos plus belles fleurs de rhétorique, nous lèverons la jambe au niveau des avant-scènes. — Et vous ferez bien, ont répliqué les directeurs. En vérité, on ne sait plus que devenir. Les auteurs sont épuisés, les pièces qu'on nous apporte sont injouables, et le public n'aime plus que les poses plastiques. Dansons le *cancan!* Cette danse, éminemment *nationale*, est défendue dans les bals publics, parce qu'ils sont mal fréquentés; mais au théâtre où chaque mère de famille peut conduire ses enfants, elle doit être permise. Et on danse le cancan!

Force d'inertie!

Il a été question dernièrement d'une circulaire qui

n'a jamais existé; on l'a démentie officiellement. Il y avait pourtant de bonnes choses dans cette pièce apocryphe, si on s'en rapporte à ceux qui l'ont vue ou qui l'ont fabriquée. On y invitait, dit-on, chaque théâtre à se renfermer dans son genre. C'est un excellent parti que les théâtres devraient prendre d'eux-mêmes sans y être contraints. Ils se font une concurrence absurde en voulant jouer les mêmes pièces et en se jetant dans les mêmes frais de décors et de costumes. Tout pour les yeux, rien pour l'esprit; cela peut-il durer? C'est non-seulement la perte de l'art — dont tout le monde se moque, — mais la ruine des directeurs ou de leurs bailleurs de fonds. Je ne connais que deux systèmes en fait de théâtres : celui de la liberté et celui du privilége. Veut-on essayer du premier? Qu'on proclame la liberté des spectacles; chacun pourra exploiter tous les genres à ses risques et périls, sauf à se conformer aux lois de police et à obtenir l'autorisation préalable de la censure. Mais qui dit privilége, dit restriction, contrôle, cahier des charges et tarif. Il ne faut pas qu'un théâtre empiète sur le genre d'un autre, et que, de concession en concession, de tolérance en tolérance, chaque directeur soit

maître de donner tous les spectacles qui lui passent par la fantaisie.

Si la Comédie-Française joue des vaudevilles, l'Odéon des mélodrames, l'Ambigu des comédies, la Gaîté des pantomimes, le Gymnase des féeries, les Variétés des Revues, et le Palais-Royal des ballets, à quoi bon des priviléges, des limites, des règlements? Tout ne sera que trouble et confusion. Ainsi qu'arrive-t-il? C'est que chaque théâtre n'ayant plus ni un genre à lui, ni une troupe stable, ni une clientèle assurée, les auteurs portent leurs pièces où ils veulent, ne prennent même pas la peine de faire connaître d'avance leur *scenario*, et imposent aux directeurs des conditions si dures, que ceux-ci ne peuvent les remplir qu'en se ruinant. Les acteurs qui ont un nom ne jouent plus qu'au cachet. Pourquoi s'enchaîneraient-ils par un engagement fixe, quand tous les théâtres leur sont également ouverts? La foule va partout où elle croit pouvoir s'amuser; mais elle ne retourne pas deux fois dans le même théâtre, et lorsqu'on donnera partout le même spectacle et qu'elle en sera bien convaincue, elle aimera mieux se promener au Bois et aux Champs-Élysées.

Je ne veux citer qu'un exemple. Il n'y a que l'Opéra et la Porte-Saint-Martin qui soient autorisés par leur privilége à donner des ballets et à engager des danseuses. Comptez un peu les théâtres où l'on danse, ou plutôt dites-moi quel est le théâtre qui n'a point son corps de ballet? le Cirque, la Gaîté, l'Opéra-Comique, le Théâtre-Lyrique, les Délassements, le Théâtre Déjazet, etc., etc. Je ne parle pas des Variétés et du Palais-Royal, qui, ne sachant plus sur quel pied danser, danseront bientôt sur la tête. Eh bien! quoi de plus simple que de les rappeler aux clauses de leurs priviléges, et de leur dire avec tous les égards possibles : Mes amis, vous n'avez point le droit de danser.

Ce qu'on devrait défendre surtout, ce sont les *pièces à femmes*. A quoi les reconnaît-on? Rien n'est plus facile. A la liste des personnages, qui est d'une longueur démesurée, et où vous lisez ces noms si justement célèbres : mademoiselle Julie, mademoiselle Léonie, mademoiselle Marguerite, mademoiselle Risette, mademoiselle Frisette, mademoiselle Rigolette, mademoiselle Bamboche, mademoiselle Filoche, mademoiselle Caboche et autres illustrations de barrière. Les auteurs et les directeurs vous disent avec une

naïveté rare : nous sommes d'accord et vous prêchez des convertis. La pièce est stupide, idiote, infecte ; mais *elle fait de l'argent.*

En vérité! Mais les tableaux vivants, dans leur simplicité naturelle, faisaient aussi beaucoup d'argent ; on les força de mettre des maillots; ils en faisaient moins, mais ils en faisaient encore ; on finit par leur donner congé. Nous vous parlons morale, art, décence et vous nous répondez : Recette! Il y a d'autres lieux où l'on ne joue point la comédie et qui font recette tous les soirs!

Mais j'ai beau rabâcher, à tout propos, les mêmes plaintes et les mêmes vérités. Ma voix se perdra dans le désert : *vox clamantis in deserto.* Et les choses iront leur train, ni plus ni moins, que si je n'avais rien dit.

Quelle volonté ne se briserait pas devant cette immense force d'inertie?

16 septembre 1861.

XXX

LE THÉATRE EN PROVINCE

Le théâtre en province est dans un état si fâcheux, que tous les jours on apprend quelque faillite ou quelque désastre, ou des scènes de tumulte et de désordre si violentes et si brutales, qu'on ne croirait pas qu'elles se passent dans un pays civilisé. Quand le mal arrive à un tel point de gravité, il faut, pour le guérir, des mesures énergiques et promptes. Pourquoi ne traiterait-on pas l'art dramatique aussi favorablement, pour le moins, que le commerce de la boucherie? Liberté absolue! voilà, dit-on, la solution la plus

simple, la plus nette et la plus logique. Serait-elle la plus efficace? Il est permis d'en douter. On ne saurait passer, d'ailleurs, d'un régime de privilége et de monopole absolus, sans ménagement ni préparation d'aucune sorte, à un régime diamétralement opposé. Et puis enfin, — c'est une raison majeure, — il ne semble pas que le gouvernement, qui a seul en main le pouvoir de trancher la question, veuille entrer actuellement dans cette voie; il faut donc aller au plus pressé. Les gens pratiques n'aiment pas à perdre leur temps en discussions stériles et inopportunes. Ils prennent les choses telles qu'elles sont, et non pas telles qu'elles pourraient ou devraient être.

D'où vient la situation précaire, alarmante, bientôt désespérée, de l'art dramatique en province, et quel remède pourrait-on y apporter dans les conditions présentes du théâtre? Voilà le double sujet que nous voudrions traiter aujourd'hui.

Pour qu'un théâtre soit possible, disait Alfieri, il faut trois choses: des auteurs, des acteurs et un public.

Des auteurs, nous en avons sept à huit cents, si l'on s'en rapporte au tableau de la Société dramatique;

mais, dans le fait, il n'y a que trois ou quatre dramaturges, cinq ou six vaudevillistes, et deux ou trois écrivains capables de faire une tragédie ou une comédie. Encore sont-ils frappés d'une telle stérilité et d'une telle impuissance, que la plupart de nos théâtres ne vivent que de reprises. Les uns s'obstinent à galvaniser de vieilles pièces par une mise en scène étrange et dispendieuse; les autres sont à l'affût de tout ce qui fait quelque bruit pour exploiter l'événement du jour; d'autres enfin ne craignent point de s'adresser aux passions grossières et aux instincts dépravés de la foule. La province ne peut suivre aucun de ces errements; elle n'a point d'argent pour rhabiller à neuf de vieux mannequins, pour cacher leur difformité et leur pauvreté sous des oripeaux et du clinquant; les actualités lui sont interdites, parce que, recevant ses pièces de seconde main, lorsqu'elle arrive à les jouer sur ses théâtres, ce qui avait passionné ou amusé un instant le public, est complétement oublié. Elle ne comprend pas ou ne veut point comprendre, ce dont je lui fais mon compliment, des rapsodies toutes locales, un argot tout parisien, des plaisanteries et des lazzis détestables qui révoltent la pudeur et of-

fensent le goût. Voilà une première cause de ruine et qu'on ne peut conjurer si l'on ne remonte pas à la source : le manque d'un répertoire assez riche, assez varié, assez décent pour contenter des spectateurs plus difficiles, plus susceptibles, si vous voulez, et qui ne se renouvellent pas aussi souvent qu'à Paris.

Mais si nous n'envoyons guère de pièces en province, nous y envoyons encore moins d'acteurs. Les bons comédiens, les chanteurs passables sont très-rares, et, plus ils sont rares, plus ils sont chers; c'est la loi qui régit toute transaction privée, la loi de l'offre et de la demande. Nous avons des amoureux d'une laideur cruelle, et nous les tolérons sans dire mot; des ténors essoufflés dont nous faisons nos délices; des actrices qui ont passé la quarantaine et que nous trouvons encore fraîches et appétissantes. La province est donc bien dégoûtée? Ne lui faut-il point des Talma, des Rachel et des Mars, des Rubini, des Lablache et des Malibran? Ne peut-on pas lui en fabriquer tout exprès? Et n'est-ce pas une satisfaction suffisante pour sa vanité, de voir que nous rachetons souvent, avec prime et dédit, tel artiste qu'elle a sifflé à outrance?

Si l'on veut s'occuper sérieusement de l'avenir de l'art dramatique en province, il faut que la question d'argent soit d'abord vidée. L'argent, hélas! qui est le nerf de la guerre, est aussi le nerf du théâtre. Lorsqu'une ville de premier ou de second ordre veut se donner le double luxe d'une troupe d'opéra et de comédie, il faut qu'elle paie ses plaisirs. Aucun théâtre important ne peut subsister aujourd'hui sans subvention, le prix des places (qui est seul demeuré ce qu'il était il y a trente ans au milieu de l'augmentation de toutes choses), n'étant plus en rapport avec les appointements exigés par les artistes. Ainsi Marseille, Strasbourg et Lyon subventionnent leurs théâtres; mais il est juste aussi que les municipalités aient voix au chapitre lorsqu'on nomme un directeur, qu'elles éclairent le ministre sur la probité et la capacité des candidats et qu'elles surveillent l'emploi de leurs fonds.

Tout directeur devrait déposer un cautionnement qu'il ne pourrait retirer qu'à la fin de sa gestion; mais il faudrait que ce cautionnement fût d'un chiffre assez élevé pour garantir la totalité des appointements des artistes. On éviterait ainsi les faillites; on ne ver-

rait plus ce spectacle affligeant de tant de pauvres diables, alléchés par l'appât de quelques avances modiques, ballottés d'un bout de la France à l'autre, et laissés tout à coup sur le pavé, sans avoir de quoi regagner l'endroit d'où ils sont partis. Car ils ne sont chez eux nulle part, ces maîtres Jacques de l'art dramatique, forcés de jouer à la fois l'opéra, la comédie, le vaudeville et la farce, de répéter tous les jours et d'apprendre toutes les nuits un nouveau rôle; ils n'ont ni foyer, ni meubles, ni habits, ni linge; le tout est resté en gage dans quelque hôtel garni, trop heureux encore si une hôtesse impatiente n'a point vendu leurs tristes hardes, — des pourpoints troués, des maillots déteints, quelques vieilles toques, quelques plumes flétries, — leur outil et leur gagne-pain!

On ne saurait trop insister sur ces lamentables détails. Souvent des esprits aventureux se lancent dans des entreprises qui sont au-dessus de leurs moyens. Il faut les arrêter à temps, les prémunir eux-mêmes contre des illusions funestes; empêcher les fripons de faire des dupes; les imprudents de se ruiner. Voilà notre système en deux mots: subvention, contrôle

par les villes; responsabilité, garanties sérieuses par le directeur.

— Mais si vous les poussez trop, personne ne voudra plus diriger un théâtre.

N'en croyez rien. De deux choses l'une : ou l'affaire est bonne, et l'on trouvera des hommes capables et solvables qui ne demanderont pas mieux que de s'en charger; ou elle est décidément mauvaise, et mieux vaut qu'un théâtre n'ouvre pas du tout, s'il ne repose point sur des combinaisons solides, que de s'écrouler au bout de deux ou trois mois et d'entraîner tant de malheureux dans sa chute.

Le plus grand obstacle à la prospérité, à l'existence même des théâtres de province vient du public. J'aime à dire la vérité sans détour, et peu m'importe qu'elle soit prise en bonne ou mauvaise part par ceux qui s'en trouvent blessés. Or, la vérité est que, dans plusieurs villes, le public est si exigeant, si capricieux, si injuste, si pénétré de sa toute-puissance et si despote; il juge avec tant de précipitation, si peu d'équité et d'indulgence, qu'il finira par ne plus avoir de spectacle et passera forcément ses soirées au logis, dans la rue ou à l'estaminet.

J'arrive aux deux questions les plus brûlantes et les plus envenimées, la question des abonnements et la question des débuts.

On sait ce que l'on entend par débuter en province. Un artiste régulièrement engagé ne fait partie de la troupe que s'il a été agréé, après trois débuts, par *la majorité* des spectateurs. Ces trois débuts se font dans trois rôles différents, si bien que l'artiste en réalité n'a qu'un seul début, qu'il éprouve trois fois le même saisissement de terreur, et que son admission ou son refus ne dépend que d'un rôle, d'une scène, d'un morceau, d'une note ou d'un geste, comme vous allez voir.

Laissons de côté les intrigues, les protections, les cabales; nous y viendrons tout à l'heure. Je suppose que chaque spectateur ait les connaissances, le goût, l'impartialité, le sang-froid nécessaires pour porter sur la voix, sur le jeu, sur la figure, sur la tenue, sur les qualités si nombreuses et si diverses qui forment le talent de l'artiste, un jugement motivé et définitif. Eh bien ! même dans ce cas, je soutiens que l'épreuve est impossible. Ne voyez vous point que cet homme

tremble? que cette jeune fille pâlit sous son fard? que ce chanteur est prêt à se trouver mal? Un seul moment va décider de leur avenir. Duprez lui-même dans ses plus beaux jours a eu ses inégalités et ses défaillances, et il n'eût jamais été l'un des premiers artistes de l'école française, si sa carrière avait dû être brisée par un éclat de voix. Un sifflet misérable a fait jeter Nourrit par la fenêtre, et l'on ose encore siffler!

Ronconi et la Pasta n'ont jamais pu entrer en scène sans chanter faux pendant deux ou trois mesures; mais ils se remettaient quelques instants après, et ils étaient admirables. J'ai vu de très-grands artistes ne pouvoir maîtriser leur émotion s'ils n'étaient encouragés, rassurés, par les applaudissements du public. — Sire, disait la Malibran au roi de Naples, je supplie Votre Majesté de ne pas honorer mes débuts de sa présence. — Et pourquoi cela, madame? dit le roi étonné. — Parce qu'on m'assure que le roi n'applaudit pas. — Eh bien! je vous applaudirai; êtes-vous contente? — Vous m'applaudirez *après*, Sire; mais ces marques de votre bonté, assurément très-flatteuses, me seront alors inutiles; pour que nous autres artistes nous

ayons tous nos moyens, il faut nous applaudir *avant*, il faut nous faire crédit de quelques bravos. — Ainsi fit le roi, et la Malibran fut sublime.

Comment voulez-vous juger vos débutants, si vous les effrayez d'abord, si vous les glacez par une attitude hostile et menaçante? ils savent que leur sort est dans vos mains, que vous n'avez qu'à dire un mot, qu'à faire un signe pour les perdre. Ils songent à leur femme qui est là, dans la coulisse, plus morte que vive, à leurs enfants qui peut-être, dans trois jours, n'auront plus de pain. Le bel état pour filer des sons, pour débiter des tirades! S'ils avaient du moins quelque temps devant eux pour faire connaissance avec leur public, deviner ses goûts, flatter ses faiblesses, pousser des cris à certains endroits parce que le ténor qu'ils remplacent hurlait dans ces passages, rire à gorge déployée dans telle scène parce qu'une soubrette complaisante et regrettée aimait à montrer ses dents! S'ils pouvaient jouer leurs meilleurs rôles, s'y préparer par des répétitions d'ensemble, y être bien entourés, bien soutenus, bien compris! Mais vous les condamnez sans les entendre, car ce n'est point les entendre que de leur accorder trois débuts dans des

conditions que pas un de nos artistes de Paris ne voudrait accepter.

La soirée finie, on constate la prétendue majorité des suffrages. De quelle manière? On en a essayé deux ou trois, mais l'une ne vaut pas mieux que l'autre. La première, la moins compliquée, la plus directe et la plus sommaire, est celle des sifflets, et quels sifflets! Des huées, des vociférations, des trépignements, parfois des cris d'animaux plaisamment parodiés; parfois on est allé jusqu'à lancer des projectiles sur la scène ou des billets outrageants. Ces brutalités, ces insultes sont indignes de gens bien élevés. Pour avoir essayé de jouer la comédie ou de chanter l'opéra, une femme, n'eût-elle aucun talent, ne perd pas tout droit aux égards qui lui sont dus. Que devient, dans ces scènes de crocheteurs, cette galanterie française, si connue, si vantée dans le monde! Un tel mode de refus doit être absolument interdit. Quand des marques de froideur ou d'improbation, qu'on pourrait tolérer sinon permettre, dégénèrent en tumulte et en émeute; quand des furieux, par leur violence et par leur bruit, troublent la représentation, gênent leurs voisins paisibles, et sont pris en flagrant délit de tapage nocturne,

si l'autorité fermait les yeux, elle manquerait au premier de ses devoirs qui est de maintenir l'ordre partout et toujours. Il n'y a qu'une seule chose à faire dans ces cas-là : appeler la garde et mettre les perturbateurs à la porte.

On a voulu voter par *oui* et par *non*; mais il était fort difficile de compter les voix et de décider si l'artiste était refusé ou admis. On s'est avisé enfin d'établir un scrutin régulier, avec une liste d'électeurs, qui heureusement ne sont pas éligibles, — des boules noires et blanches, des bulletins, une urne, et tout ce qui s'ensuit. Cela n'est point sérieux. Quand un public est rassemblé dans une salle, il forme un tout compact et en quelque sorte indivisible; il a des commotions soudaines, électriques, instinctives, qui le trompent rarement, on peut s'en rapporter, jusqu'à un certain point, à son bon sens inné et collectif, bien que souvent les jugements de la veille soient cassés le lendemain. Mais si vous décomposez une salle, si vous la divisez, si vous donnez une boule à chaque spectateur, vous n'aurez plus que des individualités respectables qu'il sera permis de récuser. Je vois d'honnêtes négociants, d'excellents propriétaires, de

dignes employés, de bons cultivateurs, des marchands, des marins, des médecins, des avocats, des clercs de notaires et des clercs d'avoués; je ne vois plus de public. Eh quoi! ce que des critiques de profession, des artistes vieillis sur les planches, des maîtres illustres, le jury même du Conservatoire, l'Académie des Beaux-Arts et l'Institut, n'oseraient décider qu'après de longues épreuves et de vives discussions, vous qui n'êtes après tout que de simples amateurs, très-instruits, très-éclairés, je le veux bien, vous allez le trancher par un vote! Ah! messieurs, remportez vos boules, je vous prie, et dites à ceux qui vous convoquent qu'ils vous chargent là d'une bien singulière et bien plaisante corvée!

Quel est donc le seul parti à prendre? C'est d'abolir entièrement, radicalement, les débuts, tels qu'on les pratique en province, parce que c'est un reste de barbarie, parce qu'ils désorganisent tout, parce qu'ils jettent le trouble et le désespoir dans une foule d'existences, parce qu'ils ne prouvent rien, parce qu'on peut réussir dans deux ou trois représentations et être détestable le reste de l'année, comme on peut manquer d'assurance les premiers jours et se relever dans

la suite, parce que mieux vaut garder des artistes médiocres, mais accoutumés, depuis quelques mois, à jouer ensemble, qu'avoir affaire sans cesse à de nouveaux visages et changer souvent un cheval borgne pour un aveugle, parce qu'enfin le système actuel a produit les résultats les plus désastreux et que par cela même il est jugé.

Mais, dit-on, comment ferons-nous pour nous débarrasser des artistes réellement mauvais, qu'on ne manquerait pas de nous imposer, et en grand nombre, si l'on savait que nous n'avons aucun droit, aucun moyen de les refuser ? Comment ferez-vous? Comme nous faisons à Paris, comme on fait en Angleterre, en Italie, en Allemagne, en Espagne, en Russie, dans toutes les grandes villes, dans tous les grands théâtres. On se lève, et on s'en va. J'ai commencé par établir qu'un directeur de province ne devrait obtenir sa nomination qu'après avoir versé un cautionnement qui le mît à même de faire face à tous ses engagements. Croyez-vous qu'il ne serait pas assez puni, s'il voyait défiler silencieusement les spectateurs l'un après l'autre, et si le vide se faisait ainsi dans la salle? Il serait forcé, quand même, d'achever la saison théâ-

trale, à ses risques et périls, et de payer intégralement ses artistes. Il jouerait devant les banquettes, mais il jouerait tous les soirs, et il y regarderait à deux fois avant d'engager sa nouvelle troupe. Il prendrait la peine d'entendre lui-même ses premiers sujets, et s'il ne s'y connaissait point, il quitterait le métier. Il ne se fierait pas à certains correspondants dramatiques, dont l'unique souci est de toucher beaucoup d'honoraires, et qui expédient ténor sur ténor, comique sur comique, dugazon sur dugazon, souhaitant leur chute, au fond du cœur, et prêts à tondre de nouveaux moutons pour les envoyer gaiement à l'abattoir.

— Le directeur serait puni, d'accord; mais que deviendrions-nous, en attendant, et que ferions-nous de nos soirées? Vous parlez de Paris, de Londres, de Milan, de Madrid, de toutes les grandes villes qui possèdent quinze ou vingt théâtres d'opéra, de comédie, de vaudeville ou de drame. Si l'on ne se plaît pas dans l'un, l'on s'en va dans l'autre, et tout est dit. Mais nous n'avons souvent dans nos villes de province qu'un seul théâtre, où l'on joue, à la vérité, tous les genres. Si la troupe est mauvaise, si le spectacle ne

vaut rien, il ne nous reste aucun refuge, aucun espoir, aucun moyen de tuer le temps.

Voilà l'objection dans toute sa force; voici la réponse : Vous n'avez qu'un théâtre? Raison de plus pour y rester tranquilles. S'il est mauvais après toutes les précautions que j'indique, si aucun entrepreneur ne veut s'en charger, si les frais dépassent les recettes, si aucune amélioration n'est possible, c'est que la ville que vous habitez n'offre pas assez de ressources pour avoir un bon spectacle et pour rémunérer convenablement les comédiens et les chanteurs, même de second et troisième ordre, aux prix où ils sont aujourd'hui; c'est que l'administration locale ne veut ou ne peut s'imposer d'assez grands sacrifices pour combler un gouffre qui de jour en jour se creuse et s'élargit davantage; c'est que les habitants n'aiment pas le théâtre et n'y vont pas en assez grand nombre ou assez souvent pour qu'un directeur actif, intelligent, économe, puisse joindre au moins les deux bouts. Dans ce cas, vous aurez beau siffler et remuer des boules, il n'en sera ni plus ni moins : où il vous faudra changer d'air, ou vous armer de patience et de philosophie.

— Mais nous ne sommes pas des philosophes, nous sommes des abonnés.

Allons donc! voilà le grand mot lâché. Que ne le disiez-vous plus tôt? Je vous connais, beaux masques, vous êtes un peu partout les mêmes. Vous payez vos places un peu moins cher, en vertu de votre abonnement, et vous avez beaucoup plus de prétentions que le simple mortel qui loue sa stalle au bureau. C'est en province surtout que cette aimable institution s'épanouit dans toute sa vigueur et dans tout son éclat. Elle forme une petite oligarchie, remuante et puissante, qui aspire à tous les droits de la féodalité, y compris le droit du seigneur. Ce sont des abonnés qui sifflent les artistes parce que le directeur leur déplaît, ou parce que la première chanteuse est trop farouche, ou pour faire pièce à un rival, ou pour obliger un camarade, ou pour se venger d'un ennemi, ou tout simplement pour faire les entendus, les difficiles et les importants. — Ce ténor que vous applaudissez si fort à Paris, nous l'avons fait tomber à Nîmes, à Toulouse, à Montpellier. — Pas possible! — Oui, tomber, et la basse-taille aussi, et le baryton, le trial et la chanteuse légère, et la dugazon, toute la troupe. Nous

avons culbuté sept duègnes — Ah bah! et pourquoi? — Parce que. — Oh! les grands hommes! — Ce sont des abonnés qui jouent aux dominos le refus ou l'admission d'une actrice; des abonnés qui sifflent pour siffler, pour s'amuser, pour faire du tapage; des abonnés qui ont jeté, tout dernièrement, sur le théâtre d'Anvers, un billet dont on a exigé la lecture et qui ordonnait à une actrice de talent de ne plus avoir à reparaître. Et cette artiste qu'on privait de la sorte, contre toute justice et toute loyauté, des *trois débuts* auxquels elle avait droit, vient d'être reçue à l'unanimité à Nancy.

Je pourrai dire à messieurs les abonnés: *Nescio vos;* je n'ai point de distinction à faire entre vous et le reste du public; mais comme en province l'abonnement est presque une nécessité, qu'il est aussi utile aux directeurs qu'agréable aux habitués du théâtre, voici une transaction qui sauvegarderait, ce me semble, toutes les convenances et tous les intérêts. Les abonnés qui, après un mois, deux mois si l'on veut, ne seraient pas contents des artistes qu'ils auraient pu voir et entendre suffisamment, ou du répertoire, ou de la mise en scène, seraient libres de quit-

ter leur abonnement. On déduirait les représentations qu'ils auraient eues, et on leur rendrait le surplus de l'argent qu'ils auraient payé d'avance. Mais point d'autres concessions, point d'abus, point de scandale! Il faut, encore une fois, que tous les représentants de l'autorité, dont quelques-uns, je le dis à regret, aiment à trancher du *dilettante* et à faire prévaloir leur opinion ou leur goût, ne s'occupent que de maintenir, d'une main ferme, l'ordre et la tranquillité dans les salles de spectacle. Il faut que toute manifestation bruyante soit rigoureusement interdite. Si l'on n'ôte pas aux tapageurs ce *droit au sifflet* qu'ils s'arrogent, c'en est fait de l'art dramatique en province.

Un seul exemple en dira plus que tous nos arguments. Il y a en ce moment dans une des grandes villes de France qui subventionne assez largement ses théâtres, un directeur des plus honnêtes et des plus habiles; il jouit d'une considération méritée et d'une aisance personnelle qu'il doit à de précédentes entreprises loyalement menées à fin. Ce directeur s'est empressé d'engager des artistes d'un vrai talent et que plus d'un théâtre de Paris serait heureux de posséder. Eh bien! devant l'opposition capricieuse,

arbitraire et malveillante de public, ou d'une partie du public, il aime mieux se retirer. Il vient d'adresser au ministre sa démission pour la seconde année de son privilége.

En résumé, les mesures urgentes que nous proposons se réduisent à ceci : larges subventions municipales, responsabilité sérieuse du directeur, abolition complète et radicale des débuts, stabilité des troupes au moins pour une saison théâtrale, répression sévère de tous les désordres, faculté laissée aux abonnés de se retirer après un ou deux mois si le spectacle n'est point de leur goût. Il y aura peut-être moins de théâtres en province, mais ceux qui resteront debout, après ces indispensables réformes, offriront un peu plus de sécurité aux artistes et un peu plus d'agrément au public. Enfin, si, malgré ces mêmes réformes, les choses ne vont pas mieux, nous aurions encore une consolation : c'est que rien ne peut être pire que ce qui est.

9 décembre 1861.

XXXI

LA CLAQUE ET LE SIFFLET

Faut-il supprimer la claque? Faut-il interdire le sifflet? Voilà deux questions qui sont à l'ordre du jour et dont je dirai quelques mots pour ne plus y revenir.

Vous voulez nous empêcher de siffler, nous dit-on, c'est une tyrannie. Il y a sifflet et sifflet. A Paris nous n'avons jamais tué personne. Les gens que nous sifflons se portent assez bien. Rarement le sifflet s'adresse à l'artiste, et encore ce n'est pas un sifflet, mais un simple *chut*, un murmure, une protestation discrète et polie. Ce n'est qu'à la fin d'une pièce, lorsqu'une pièce est exécrable, ou devant quelque

énormité choquante pour la décence ou pour le sens commun que le public perd patience. Les immunités, d'ailleurs, n'ont pas de bornes. On ne siffle ni les fautes de français, ni les plagiats, ni les platitudes; on aurait fort à faire. Enfin, — notez bien ceci : — les sifflets sont toujours provoqués par le tapage impertinent de la claque. Supprimez la claque, il n'y aura plus de sifflets.

Supprimer la claque, c'est bientôt dit; mais le peut-on, même si on le voulait ? Voilà ce qu'il faut examiner de bonne foi. Au temps où M. Lireux était directeur de l'Odéon, il avait dans sa troupe une grande actrice et un grand comédien. L'une est morte, l'autre est dans la retraite; aussi trouverez-vous bon que je ne les nomme pas. Un jour, les deux grands artistes se rendent, du même pas, dans le cabinet du directeur et le supplient de renvoyer la claque. — Elle nous fait plus de tort que de bien, disaient-ils, et, sans vanité, nous pouvons nous passer de ces admirateurs à gages. La jeunesse intelligente et lettrée de ce quartier-ci nous aime, nous comprend, nous applaudit avec une ardeur et un enthousiasme dont nous nous tenons pour très-honorés. Pourquoi

perdre de bonnes places qui seraient occupées par le meilleur des publics ? Balayez-nous donc ce parterre, et soyez convaincu que notre dignité et vos intérêts y gagneront.

Le directeur, enchanté de cet heureux accord, — qui régnait peut-être pour la première fois entre les deux artistes, — congédie sa claque et rend ces mains si robustes et si dévouées à une plus utile industrie.

Le lendemain, dès l'ouverture des bureaux, douze ou quinze individus d'assez forte encolure et d'une tenue plus que négligée, exhibent leurs billets au contrôle et vont se masser au côté droit du parterre. Quelques minutes après, une seconde escouade, en nombre égal, aussi déterminée et aussi mal mise que la première, présente ses billets et se range au côté gauche. On frappe les trois coups; le rideau se lève. Le grand comédien paraît : tonnerre d'applaudissements à droite; sifflets, tumulte à gauche. La scène marche comme elle peut. Arrive enfin la grande actrice. Cette fois, c'est la gauche qui bat des mains comme un seul homme, et c'est la droite qui siffle et rugit. Dans le courant de la soirée on fut tout près d'en venir aux mains et de se prendre aux cheveux.

— Puisqu'il en est ainsi, dit le directeur, j'aime mieux garder ma claque officielle; elle n'obéira qu'à mes ordres, elle sera disciplinée, impartiale jusqu'à un cerain point, et ne troublera pas le spectacle.

Un homme de beaucoup d'esprit, M. Romieu, se donna la satisfaction de supprimer la claque, dans son court passage à la direction des Beaux-Arts. C'était une de ses idées fixes; il l'avait longtemps caressée, et dès qu'il en eut le pouvoir, il la mit à exécution. Cela ne dura tout au plus qu'une semaine. Les spectacles étaient lugubres, les acteurs glacés, le public au désespoir. On lui demandait ce qu'il n'a jamais fait, de se prononcer, de se compromettre, de prendre une initiative; c'est ce que l'on craint le plus à Paris. Au bout de quelques jours, une députation d'auteurs et de compositeurs, dont je pourrais vous citer les noms, conjura l'autorité de revenir au *statu quo* pur et simple, et M. Romieu s'y prêta de bonne grâce.

Il fallait persister, nous dit-on; laisser le temps au public de s'habituer à juger par lui-même, à s'affranchir d'une tutelle humiliante, à blâmer ou approuver selon son goût. Je ne sais si l'apprentissage eût été

long, ni s'il eût produit les résultats qu'on espérait. Je crois plutôt qu'il serait arrivé ce que nous disions naguère à propos de l'Odéon, que chaque artiste assez largement rétribué pour se donner ce luxe, eût recruté sa petite armée de claqueurs. Dans cet arrangement, les faibles seraient toujours opprimés par les forts, et les deux camps se battraient au détriment de la pièce, des acteurs et du public.

Mais comment fait-on dans les pays où il n'y a pas de claque ? Êtes-vous bien sûr, avant tout, qu'il y ait au monde un pays ou un théâtre où cette aimable institution n'ait point pénétré ? S'il n'y a pas de claque apparente, organisée, fortifiée sous le lustre, inexpugnable et compacte comme une légion romaine qui eût formé son carré, — ce qui, à vrai dire, est l'enfance de l'art, — il y en a une plus habile, plus exercée, plus libre de ses mouvements, composée de volontaires et de tirailleurs, disséminée et cachée sur tous les points qu'il faut prendre d'assaut. Il y a la claque officieuse des amis, des parents, des protecteurs, des voisins, des domestiques ; il y a le cocher du ténor, le cuisinier de la prima donna, le portier de la basse-taille et le nègre du baryton, tous gens

qui se feraient tuer pour un billet de spectacle.

Il ne s'agit donc pas d'abolir la claque, parce qu'on y parviendrait difficilement et que le remède serait peut-être pire que le mal; mais il faut en modérer les abus. La claque est là pour seconder le public et non pour le contredire ou l'importuner; elle peut chauffer le succès, quand il y a succès, et non pas l'imposer quand il y a chute évidente; elle doit remplir à peu près le rôle que la contre-basse joue dans l'orchestre et renforcer, s'il y a lieu, quelques effets de sonorité.

Au reste, ce n'est pas sa faute si elle passe trop souvent la mesure et si par là elle s'attire, depuis quelque temps surtout, de violentes représailles. Elle obéit à la consigne de ceux qui la paient ou de ceux qu'elle paie, car on sait que les places de chef de claque se vendent fort cher et que plusieurs de ces messieurs sont créanciers de leurs directeurs. Or, plus la pièce est mauvaise, plus on leur ordonne de la soutenir envers et contre tous. J'en connais qui ont de l'amour-propre à leur manière et qui, pour ne pas subir une défaite certaine, donneraient leur démission quitte à perdre leurs avances.

Mais, à ce compte, c'est le directeur qu'il faudrait siffler ?

Gardez-vous en bien; dans certaines circonstances, un entrepreneur de spectacles, un montreur de curiosités, un metteur en scène de marionnettes, ne fût-ce que l'émule et le confrère de Guignol, l'heureux Guignol ! est l'être du monde le plus digne d'indulgence et de compassion.

Quand un homme est dans le malheur, il ne se connaît plus; il enrage, il divague, il extravague, il fait des sottises. Un directeur qui voit que ses recettes baissent, me fait l'effet d'un pâtissier qui ne vend pas ses gâteaux. Je ne sais rien de plus navrant que ce pauvre homme, accoudé sur son comptoir devant ses babas, ses brioches, ses petits fours, regardant d'un air hébété la foule qui passe et qui n'entre pas dans sa boutique. Au moins le pâtissier a la ressource de manger ses gâteaux; mais l'infortuné directeur ne peut avaler sa pièce. Alors il s'en prend à Dieu et au diable, et surtout à son chef de claque. Il le gronde, il l'excite, il l'exaspère, il le rue sur le public, comme un dogue démuselé, jusqu'à ce que le public, à son tour, s'irrite et crie : A bas les claqueurs !

Ces exès, sans justifier les marques d'une improbation trop bruyante ou trop dure, les atténuent et les excusent, j'en conviens. Malgré cela, toutes les raisons qu'on a produites en faveur du sifflet ne m'ont pas fait changer d'avis. Je persiste à croire qu'une manifestation plus éloquente et plus efficace, à Paris comme ailleurs, serait de se lever en masse et de s'en aller.

Mais ceux qui, par boutade ou par esprit de contradiction, font l'apologie du plus grossier, du plus indigne, et — oui, vraiment, — du plus meurtrier des usages, ne savent pas comment et pourquoi l'on siffle en province. On siffle de parti-pris, de gaieté de cœur, pour faire du bruit, pour s'amuser, et ce passe-temps, qui est devenu la joie des vauriens, le plaisir des idiots, la gloire des piliers d'estaminet, on le préfère au spectacle quel qu'il soit. Les faits m'arrivent de toutes parts, et en si grand nombre que je ne suis embarrassé que de choisir.

Un voyageur descend dans un des premiers hôtels d'une ville du Midi, que je ne veux point nommer par égard pour les habitants qui ne sont pas responsables des méfaits d'une cabale imbécile. Le voyageur

avait pris un billet pour le grand théâtre, où, par parenthèse, il y a dans ce moment une fort bonne troupe. Le soir, se sentant fatigué, il donne sa stalle au garçon. Cet homme n'avait jamais été au spectacle; il éclate en remerciements, obtient la permission de sortir, et le voilà à son poste une heure avant le lever du rideau.

— Eh bien! t'es-tu amusé? lui dit, le lendemain, notre voyageur.

— Si je me suis amusé! Ah! monsieur, je le crois bien; de ma vie je n'eus tant de plaisir. J'ai sifflé, mais sifflé pendant cinq heures, du commencement à la fin, sifflé à me casser les poumons.

— Ah! la pièce était donc mauvaise?

— Je n'en sais rien, je n'ai jamais vu de pièce, moi; je n'ai rien compris à ce qu'ils disaient et à ce qu'ils chantaient. Mais nous étions là une trentaine de gaillards, plus en train les uns que les autres, et nous nous en sommes donné pour notre argent... pour votre argent, monsieur. Ah! mon Dieu! avons-nous ri, avons-nous sifflé! que j'en ai eu le gosier brûlant toute la nuit, malgré les six *chopes* de bière que m'ont payées les camarades!

Ainsi voilà le sort d'artistes honorables, livré à la malveillance ou à l'ineptie de quelques mauvais sujets de bas étage à qui la fantaisie a pris de s'amuser, comme ils s'amusent dans la rue, par des plaisanteries de crocheteurs et par des coups de poing. Si au moins ces acteurs, indignement outragés, avaient été dans le cas de ce ténor de Boulogne-sur-Mer, dont l'histoire est connue! Le pauvre garçon chantait l'air de *la Dame blanche*, et, c'est une justice à lui rendre, il le chantait à côté du ton, de la meilleure foi du monde, en homme qui ne se doute nullement de l'effet qu'il produit.

Le public accompagnait le chanteur d'une basse continue de sifflets, mais sans trop s'emporter et avec une tranquillité apparente.

Cela eût pu durer longtemps. Le ténor allait son train, comme si de rien n'était, et le public aussi.

Tout à coup le trial s'avance et dit : — Messieurs, vous prenez une peine inutile, il ne vous entend pas; il est sourd comme un pot.

Autre variante à l'usage des cabaleurs et des mauvais plaisants qui ne vont pas au théâtre pour entendre l'opéra ou la comédie, mais pour se donner à eux-

mêmes une comédie et un opéra. Dans une ville de la Belgique, où l'on inflige aux artistes des humiliations continuelles, un chanteur fort modeste, d'un talent secondaire, mais plein de zèle et de dévouement, a eu le malheur d'être pris en grippe par une partie du public. Il a été reçu pourtant après ses trois débuts, et à l'unanimité. Que voulez-vous? Les flots et les abonnés sont changeants. Voici la jolie charge d'atelier qu'on a imaginée pour mortifier et persécuter ce brave homme. Il joue de tout petits rôles, entre autres celui d'Arthur dans *Lucie*. On ne le siffle pas, et il n'y a point de quoi le siffler. Mais lorsque, à la cinquième scène du troisième acte, Raimond vient dire au chœur atterré :

> D'un coup mortel Lucie a frappé son époux,
> *Arthur est mort* tendant les bras vers nous,

les loustics du parterre et de l'orchestre attendent cet : *Arthur est mort* pour s'écrier : *Tant mieux! tant mieux! nous en voilà débarrassés!*

Un soir, le bon Raimond, voulant épargner à son camarade cette injuste avanie, supprime les mots ma-

lencontreux qui servaient de prétexte à l'orage. Il ne dit pas *Arthur est mort*, mais il met à la place une phrase innocente : *Affreux malheur* ou *crime inouï*, je ne sais plus laquelle ; le public se voyant privé de son passe-temps favori, se met à faire un vacarme effroyable : « Non, non ! s'écrie-t-on de tous côtés, le texte, le texte ; point d'*affreux malheur*, point de *crime inouï. Arthur est mort ! Arthur est mort !* »

Le pauvre artiste essaie de passer outre ; mais les cris redoublent, les sifflets font rage, on menace de casser les banquettes, et force lui est enfin de se rendre à discrétion.

Il prononce le mot fatal : *Arthur est mort !*

— *Allons ! tant mieux ! tant mieux !* s'écrie la salle avec des applaudissements forcenés ; *puisqu'il est mort nous ne l'entendrons plus,* » et le tumulte s'apaise, et la représentation continue sans autre incident.

Ce sont-là, dira-t-on, des espiégleries d'écolier, des gamineries qu'il ne faut pas prendre au sérieux. Mais il n'en est pas moins vrai que la vie de tant de pauvres gens en dépend ; que, pour une méchante raillerie, pour un caprice, pour un entêtement puéril, de mal-

heureux comédiens, souvent pères de famille, sont réduits à la mendicité et au désespoir.

D'ailleurs si le public agit parfois sans réflexion, par entraînement ou par légèreté, il y a des gens intéressés qui montent sournoisement ces cabales, qui ont leurs raisons pour renverser un artiste et le remplacer par un autre, qui se cachent pour mieux frapper, qui soufflent la discorde et la haine, propagent des bruits faux, colportent des niaiseries, des misères, des commérages de petite ville, de telle sorte que des spectatenrs honnêtes, d'une indépendance notoire, incapables de toute lâcheté et de toute perfidie, se font, à leur insu, l'instrument des plus basses manœuvres et des plus méprisables calculs.

Ceux qui croyent encore à l'utilité ou à la nécessité des débuts, seraient complétement désabusés s'ils voyaient comment les choses se passent dans la plupart des théâtres de province et des théâtres belges où se produisent les mêmes désordres et les mêmes scandales. Les débuts ne servent de rien ; c'est une formalité vaine, une aggravation fâcheuse aux conditions si précaires et si déplorables du plus triste et du plus ingrat des métiers. Tel artiste, reçu la veille,

est repoussé le lendemain. Un de nos diecteurs les plus habiles et les plus intelligents, M. Vizentini, a succombé ces jours-ci, à Anvers, devant l'hostilité systématique et les exigences croissantes de ses abonnés.

Voici de quelle façon courtoise et tout à fait raisonnable on procède à l'égard des comédiens dans cette heureuse ville.

Au milieu d'une scène, à l'endroit le plus intéressant de la pièce, on entend tomber des billets sur le théâtre; ils sont lestés d'une pierre ou d'un gros sou. On n'est pas obligé de ramasser sur-le-champ ces projectiles; mais ils ne laissent point de faire une agréable diversion. Quand l'acte est fini et le rideau tombé, le régisseur s'avance et fait respectueusement la levée de cette étrange poste aux lettres. Il passe, un à un, les petits papiers à M. le commissaire, qui se tient dans la coulisse et qui en autorise ou en refuse la lecture.

Premier billet : « Nous ne voulons pas du ténor. »

— Mais, messieurs, vous l'avez admis...

— Nous n'en voulons plus, nous n'en voulons plus, nous n'en voulons plus.

Sifflets, huées, trépignements.

Second billet : « Nous ne voulons plus du baryton. »

— Pardon, messieurs, mais il a fait ses trois débuts et vous l'avez applaudi dans tous ses rôles.

— Eh bien ! nous le sifflons ! qu'il s'en aille, et malheur à lui s'il reparaît ; on lui jettera des pommes.

Troisième billet : « Nous ne voulons plus de la dugazon. »

— Oh ! pour celle-là, messieurs, vous l'avez acclamée ; c'est de tous nos artistes...

— Elle nous déplait, elle nous ennuie, elle nous assomme ; à bas les artistes, à bas le régisseur, à bas le directeur !...

Si, après cela, il se trouve encore des avocats officieux du sifflet, nous leur tirons notre révérence.

30 décembre 1861.

XXXII

PARIS, CENTRE MUSICAL

Il se fait en France, depuis quelques années, un mouvement musical qui frappe les esprits même les plus légers et les plus superficiels. Le bourgeois de Paris n'était guère *dilettante*. Les plus belles compositions du monde, les rhythmes les plus savants, l'harmonie et ses plus ingénieuses combinaisons, le contrepoint, la fugue, lui inspiraient de vagues terreurs. Il eût dit volontiers comme M. Jourdain à son maître de musique :

« Cette chanson me semble un peu lugubre, elle

endort; je voudrais que vous la pussiez un peu ragaillardir par-ci, par-là. »

Elle endort! voilà un mot qui a tué sans rémission bien des œuvres qu'on ne pouvait ou que l'on ne voulait point comprendre. Elle endort! c'est bientôt dit. Une symphonie sublime, une ouverture admirable, une page immortelle, autant de soporifiques, au jugement de ces bons connaisseurs. De tout temps, et jusqu'à nos jours, ce que l'on aimait le mieux, dans ce pays-ci, c'étaient les airs connus, les refrains vulgaires, les chansons qui faisaient les délices de M. Jourdain, parce que, selon son expression naïve, *il y avait du mouton dedans.*

Je croyais Jeanneton,
Aussi douce que belle;
Je croyais Jeanneton
Plus douce qu'un mouton.

Le courtisan, le grand seigneur n'était pas plus avancé; il s'écriait avec Alceste:

Et je prise bien moins tout ce que l'on admire
Qu'une vieille chanson que je m'en vais vous dire:

Si le roi m'avait donné
Paris, sa grand'ville, etc.,
J'aime mieux ma mie, oh! gué;
J'aime mieux ma mie.

Voilà où l'on en était en musique. Un peu plus tard, l'école allemande et l'école italienne se disputaient la vogue à l'Opéra. Les gluckistes disaient des injures aux piccinistes qui n'épargnaient pas leurs adversaires. Cependant, que pensait-on des maîtres français? Ils étaient méconnus même de leurs collaborateurs et de leurs amis. Rameau ne put jamais faire comprendre une note de sa musique à Voltaire, et l'on sait si Diderot l'a maltraité! « C'est Rameau (le neveu), élève du célèbre (le maître), qui a tant écrit de visions inintelligibles et de vérités apocalyptiques sur la théorie de la musique, où ni lui ni personne n'entendit jamais rien (parlez pour vous, philosophe!), et de qui nous avons un certain nombre d'opéras où il y a de l'harmonie, *des bouts de chant, des idées décousues, du fracas*, des vols, des triomphes, des lances, des gloires, des murmures, des victoires à perte d'haleine, *des airs de danse qui dureront éternellement*, et qui après avoir enterré le Florentin, sera enterré par les virtuoses italiens, ce qu'il pressentait et le rendait sombre, triste, hargneux. »

Voilà bien de l'indulgence et de la politesse! On ne fait grâce qu'aux airs de danse. Le reste n'est bon

qu'à jeter au feu. C'est ainsi qu'à l'Opéra-Comique on ne tolérait que la comédie à ariettes; encore ne fallait-il point que ces ariettes fussent trop longues, car elles gênaient le spectateur, et on pouvait remarquer dans toute la salle un désappointement très-voisin du dépit lorsque la ritournelle venait brusquement interrompre le dialogue des deux amoureux.

Ah! mon Dieu! quel contre-temps! Ils parlaient si bien! ils étaient en train de se dire les plus agréables choses du monde, et nous étions si ravis de les entendre! Nous entrions avec tant de plaisir et tant de curiosité dans leurs confidences et dans leurs sentiments! Faut-il qu'un chef d'orchestre, impatient ou jaloux, ait la fureur de remuer l'archet, de donner le signal à ses musiciens déchaînés, et d'obliger, par son intervention maladroite, ce berger si discret, cette jolie et timide bergère, à crier sur les toits ce qu'ils se murmuraient si doucement à l'oreille! La peste soit de vos trompettes et de vos timbales, de vos flûtes et de vos bassons! Cela ne sert qu'à donner l'éveil aux grands parents qui sépareront ce joli couple par toutes sortes de menaces et d'invectives. On en viendra peut-être aux mains, grâce à vos coups de grosse

caisse qui ont donné l'alarme au voisinage. Autant vaudrait jeter des pierres dans un nid d'hirondelles effarées.

Ainsi raisonnaient encore il n'y a pas bien longtemps les habitués de Favart. Si cela ne se disait pas tout haut, cela se pensait tout bas. La pièce tombait-elle? Il n'y avait pas de succès possible pour le musicien. Ces partitions charmantes de MM. Auber, Ambroise Thomas, Grisar, Massé et bien d'autres, n'ont pu survivre à la chute du poëme; ce qu'on venait voir surtout, c'était la comédie; on faisait bon marché de la musique, et les mœurs s'étant radoucies, on ne la sifflait pas, on était même assez disposé à lui pardonner, pourvu qu'elle ne dérangeât point les paroles.

Quant aux œuvres symphoniques, aux quatuors, aux concertos, aux sonates, on en parlait par ouï-dire, et l'on plaignait les Allemands de s'adonner à ce genre nébuleux, assez semblable aux rêveries et aux hallucinations d'un malade. La première fois que le pauvre Habeneck réunit chez lui l'élite de son orchestre, et que, après une collation substantielle, car il s'agissait de leur donner des forces, il leur mit devant les yeux une symphonie de Beethoven, ils se regardèrent saisis

d'effroi ; ils doutaient de la raison de leur illustre chef; l'œuvre d'un commun accord fut déclarée indéchiffrable. Habeneck ne se montra ni surpris ni blessé de cette première impression si peu favorable à ses desseins ; il pria doucement ses hôtes de revenir la semaine suivante et de ne point se rebuter d'une étude, qui pour leur paraître ingrate au premier abord, n'en serait pas moins pour eux une source inépuisable des plus pures et des plus nobles émotions que pût jamais ressentir l'âme d'un artiste. Peu à peu la lumière se fit, et la *Société des concerts* (car c'est là son origine) est devenue la plus célèbre réunion musicale qu'il y ait dans toute l'Europe et, on peut le dire, dans le monde entier.

Les progrès ont été rapides, étonnants, pour ceux qui connaissent combien d'obstacles il y avait à vaincre, de préventions à étouffer ; aujourd'hui les faits parlent d'eux-mêmes avec la dernière évidence. La bonne musique a chassé partout la mauvaise, ou s'apprête à lui donner le coup de grâce. Nulle part les grandes œuvres de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Weber, de Mendelssohn, ne sont mieux interprétées que chez nous. Ce que la *Société du Conservatoire* avait

fait pour de rares élus, les *Concerts classiques populaires* l'essayent sur des milliers d'auditeurs. *Don Giovanni* est de tous les ouvrages celui qui attire le plus de monde aux Italiens ; *Alceste* et *Orphée* sont remis en honneur; on n'a pas oublié le succès des *Noces de Figaro.* Nous avons plusieurs sociétés de quatuors très-suivies et très-florissantes ; de fort beaux concerts dans les salons publics ou particuliers, dans la salle Érard, dans la salle Pleyel et dans la salle Herz ; des pianos et des orgues à chaque étage, depuis la loge du portier, jusqu'à la mansarde de l'artisan. Des éditions à prix réduit répandent dans le peuple le goût des chefs-d'œuvre, et l'Orphéon ne se contente plus de pousser des clameurs, avec plus ou moins d'ensemble, plus ou moins de justesse; il phrase, il vocalise, il rend les plus légères nuances ; il chante enfin si bien que, l'autre jour encore, il disait une messe de Besozzi comme peu d'artistes eussent pu le faire, et, sans la sainteté du lieu, on eût applaudi.

Cette émulation, cette fièvre musicale gagne aussi la province. Les plus petites villes veulent avoir leur grand opéra ; elles dédaignent la comédie, le vaudeville et le drame ; la tragédie ne les tente guère ; mais

elles se ruinent en chanteuses légères et en fortes chanteuses, et donnent à un mauvais ténor des appointements qui feraient vivre une trentaine de comédiens. Partout des orphéons, des sociétés philharmoniques, partout de modestes amateurs rivalisant de zèle et d'application. Vous allez sourire peut-être; mais je connais plus d'une commune où le maire, l'adjoint, le percepteur et le maître d'école, exécutent des trios et des quatuors, sinon d'une manière irréprochable, au moins dans un très-bon sentiment, avec beaucoup d'ardeur et de respect pour les maîtres.

Paris devient de plus en plus le grand centre et le grand foyer du mouvement musical qui rayonne et s'étend, de proche en proche, dans les cinq parties du monde. Aussi tous les compositeurs, tous les virtuoses, tous les artistes, depuis Rossini jusqu'à M. Wagner, depuis la Malibran jusqu'aux sœurs Marchisio, depuis Thalberg jusqu'à M. Auguste Dupont, n'ont qu'une ambition, qu'un rêve, une idée fixe, réussir à Paris. La raison en est toute simple. Ce qui se fait en Italie reste en Italie; ce qui se joue en Allemagne ne sort point de l'Allemagne. Soyez connu à Paris, vous le serez partout à l'instant même. Les étrangers le savent

bien ; ils trouvent dans les journaux français un admirable instrument de publicité, une langue universelle, qui se fait lire dans les pays les plus lointains, chez les peuples les plus divers, pour sa clarté, pour sa précision, pour sa justesse, pour les mille agréments du style et les saillies de l'esprit ; cette presse intelligente et bienveillante, attentive à tous les événements, curieuse de toutes les nouveautés, sympathique à tous les progrès, instruite et solide sans pédanterie et sans lourdeur, enjouée et plaisante sans bassesse et sans trivialité, n'attend même pas qu'on la sollicite ; elle va au-devant des talents nouveaux, des essais craintifs, des vocations chancelantes; elle leur tend la main, les relève, les encourage et les rend célèbres. Puis sa tâche faite, son devoir rempli, sans participer ni à la gloire qu'elle donne, ni aux louanges qu'elle distribue, elle rentre, obscure et contente, pour recommencer le lendemain sa journée pénible et son écrasant labeur.

Telle est, croyez-le bien, l'une des causes principales de cette grande affluence d'artistes de tout genre et de toute valeur qui nous arrivent journellement de tous les points du globe. Il y a des théâtres italiens jusqu'en

Sibérie et jusqu'en Australie. Autrefois, les directeurs étrangers qui voulaient former une troupe devaient se rendre soit à Turin, soit à Milan, soit à Bologne, dans cette dernière ville surtout. C'était le grand entrepôt des plus belles voix d'Italie. Je me souviens d'un directeur d'Odessa qui fit ce voyage à la recherche d'un ténor, et qui nous racontait tout le mal qu'il s'était donné en pure perte. « Aussi bien, j'aurais pu m'épargner le chemin, disait-il; car j'ai trouvé mon affaire devant le café *Cardinal*, au coin de la rue Richelieu. Mon aventure n'en est pas moins bizarre, et je tiens à édifier les personnes trop crédules qui seraient tentées de m'imiter.

« Dès mon arrivée à Bologne, poursuivit le directeur, j'allai au café du théâtre où j'étais sûr de rencontrer ce que je cherchais. On m'avait montré un gros garçon d'une figure avenante et réjouie, qui trempait gravement des biscuits dans une tasse de chocolat. Il n'était ni beau ni d'une extrême distinction : mais Rubini avait aussi une tournure commune; ce qui ne l'a pas empêché d'être le plus grand ténor de notre siècle. J'abordai civilement mon homme. On m'avait averti de donner du docteur à tous ceux dont

je voudrais me concilier les bonnes grâces. Dans les villes d'université on ne risque rien à prodiguer ce titre. Tout le monde est un peu docteur en droit, en médecine, en théologie, en archéologie ou en n'importe quoi.

» — Permettez-moi, docteur, lui dis-je, d'en user librement avec vous. Je viens d'apprendre, il n'y a qu'un instant, que vous avez une fort belle voix de ténor, et j'ai pour ces sortes de voix une passion que je ne saurais vous exprimer. Seriez-vous disposé à quitter cette ville et à vous produire sur quelque grand théâtre tel que celui d'Odessa, ou de Moscou, ou de Varsovie?

» — Seigneur étranger, me dit-il en me rendant mon salut, je ne suis que *basso cantante*, un Tamburini ou un Lablache, jeune, pour vous servir ; car je puis chanter *ad libitum* le baryton ou la basse-taille. Mais si vous venez pour m'engager, comme vous en avez la mine, ce n'est pas à moi qu'il faut vous adresser. J'appartiens à Tonino Lenari, le fils du grand Lenari, qui m'avait loué pour trente ans, avec le droit de me céder pour les quatre saisons du Carnaval, du Printemps, de la Foire et de l'Automne. Le père étant

mort, j'ai passé au fils; je fais partie de la succession.

» Bien que cela ne laissât point de me surprendre. je répondis simplement à mon interlocuteur : Je vous remercie des renseignements que vous voulez bien me donner; je verrai Lenari, et j'espère que nous pourrons nous entendre. Mais ne sauriez-vous point m'indiquer un ténor parmi vos connaissances?

» — Un ténor! s'écria-t-il, eh! pardieu! voilà Doria, mon ami, un Donzelli pour la force, un Davide pour l'agilité; c'est ce jeune homme qui est assis à la troisième table et qui joue aux tarots; mais je ne vous conseille pas de l'approcher en ce moment, il n'aime pas à être dérangé quand il perd.

» Effectivement, j'aperçus non loin de nous ce phénix des ténors. Il était beau comme un ange : des cheveux blonds, de grands yeux bleus, un teint de jeune fille, un sourire charmant. Le *cameriere*, ou garçon de café, venait de poser auprès de lui le troisième flacon de marasquin de Zara, et notre futur artiste le vidait à longs traits pour se consoler de sa mauvaise chance; puis il remuait les cartes d'une main crispée et jurait comme un voiturin dont les deux chevaux se seraient

jetés dans un précipice. C'était affreux d'entendre de si vilains mots sortir d'une aussi jolie bouche,

» — Et votre ami Doria, dis-je à la basse-taille, est-il aussi à Lanari?

» — Non, seigneur, il est mieux partagé.

» — Il est donc libre?

» — Pardonnez-moi; il est à ce petit bossu que vous voyez là-bas sous les portiques, à côté de ce beau palais de marbre.

» — Ah çà! mais l'on pratique ici sur une grande échelle la traite des blancs?

» — Vous nous jugez mal, seigneur étranger, me répondit la basse d'un air sérieux. Maître Antoine est un honnête homme, quoique savetier de son état, et grand ami des arts. Il a ramassé le petit Doria, qui était une sorte d'enfant trouvé que tous les polissons du quartier rouaient de coups à l'envi; il a eu pitié de sa faiblesse et de son dénûment, l'a pris chez lui, l'a nourri, logé, habillé, lui a donné des maîtres, et, dès que l'enfant a pu tracer son nom, il lui a fait signer deux mots d'*écriture*, moyennant lesquels mon ami s'est engagé, sa vie durant, à ne jouer ni chanter que pour le compte de son père adoptif. Ce traité,

fait double, a été ratifié plus tard par-devant notaire, à la majorité de Doria. N'est-il point juste qu'il s'acquitte de la belle éducation qu'il a reçue et à laquelle il a répondu fort brillamment, c'est une justice à lui rendre; car, sauf qu'il est un peu joueur, un peu menteur, un peu querelleur, un peu paresseux, un peu emporté, un peu ivrogne, un peu gourmand, un peu libertin, je vous le donne pour le plus joli et le meilleur garçon du monde.

» — Cela étant, lui dis-je, je m'en vais parler au petit bossu.

» Le savetier me regarda venir du coin de l'œil, sans relever la tête, qu'il tenait collée à son établi. Il avait une physionomie très-fine, un air narquois, et deux petits yeux gris pétillants de raillerie et de malice.

» Ma foi! je lui donnai du docteur gros comme le bras. N'était-ce pas un docteur en ressemelage? et, d'ailleurs, j'avais grande envie de m'en faire un ami.

» — Votre figure me revient, lui dis-je, et sans autre préambule je vais droit au fait. Voulez-vous me céder votre ténor Doria pour trois ans, et à quel prix?

» — Monseigneur, fit le bossu en ôtant son bonnet,

vous me faites bien de l'honneur. Le jeune Doria était encore à moi hier matin, mais depuis vingt-quatre heures il ne m'appartient plus. J'étais las de travailler dans une vilaine échoppe, où je manquais d'air en été, de jour en hiver, et, à mon grand regret, je l'avoue, j'ai troqué mon pauvre ténor contre cette jolie boutique que voilà !

— A la bonne heure! Mais seriez-vous assez aimable pour me dire de qui dépend ce jeune artiste que vous avez échangé si avantageusement contre une nouvelle installation?

— De la signora Teresa Aldobrandini, la propriétaire de mes nouveaux ateliers.

— Et où demeure-t-elle?

— La voici qui vient justement de ce côté. Elle sort de l'église; vous pouvez l'accoster et lui parler dans la rue, car elle est très-affable.

— Madame, lui dis-je en la saluant jusqu'à terre, on m'assure que le ténor Doria a l'honneur de vous appartenir. Je suis en état de faire sa fortune; vous plairait-il de lui rendre sa liberté et de dicter vous-même les conditions de son engagement?

— Monsieur, me répondit la dame d'un ton sec, le ténor Doria n'est ni à vendre ni à louer, je le garde pour moi.

— Ah! madame fait une troupe?

— Non, monsieur; je fais une bonne œuvre; j'estime le talent de Doria et surtout ses vertus; c'est un jeune homme de mœurs exemplaires; il se perdrait sur les planches. J'ai donc résolu de l'épouser; il m'a promis, ce matin même, de renoncer au théâtre, et si vous voulez nous faire l'honneur d'assister à la noce, elle sera célébrée, samedi prochain, dans la cathédrale de San Petronio.

« Et voilà comment, fit en riant le directeur d'Odessa, le ténor que j'avais cherché à Bologne avec tant de peine, je n'ai pu l'engager qu'à Paris, au coin du boulevard des Italiens et de la rue de Richelieu. Le *marché aux artistes*, s'il m'est permis d'employer ce mot, s'est déplacé à leur grand avantage, ils ont repris leur liberté et leur dignité. Ils n'ont affaire qu'à des correspondants serviables, qui, moyennant 6 0/0 de commission, les expédient, francs de port, au bout du monde. Le général de division Carini, commandant

en chef de la garde nationale de Palerme, était naguère agent dramatique. Ce n'est pas la moindre singularité de Paris, depuis que cette étonnante ville est devenue un grand centre dramatique et musical. »

16 février 1862.

XXXIII

THÉATRES

En reprenant la plume après six mois de repos, mon premier devoir est de remercier tous ceux qui m'ont donné des preuves d'amitié et de sympathie, lorsque j'ai cessé de faire partie d'un journal dont j'ai été pendant seize ans l'un des plus assidus et des plus fidèles collaborateurs. J'avoue que je ne croyais point qu'un critique faisant profession de dire aux gens leur vérités pût conserver encore des amis. Je n'ai pu répondre à ceux de mes lecteurs qui ont bien voulu me demander si je me retirais désormais de la presse mi-

litante; je n'en savais trop rien moi-même. Je n'avais nulle envie d'entrer dans un journal qui n'eût point offert des conditions d'indépendance et de stabilité sans lesquelles on ne peut traiter dignement et efficacement les questions d'art et de goût.

Ces conditions, je les retrouve ici et j'en suis heureux. Les lettres ont besoin de liberté, et les arts dont je m'occupe sont les arts libéraux par excellence. La discussion politique peut quelquefois, pour des raisons majeures, être restreinte ou suspendue; la discussion littéraire n'offre aucun danger et n'est soumise à d'autres lois que celles que s'impose tout homme bien élevé, tout écrivain qui se respecte : la modération de la forme et la sincérité des opinions. Qu'une comédie soit mauvaise ou un opéra détestable, qu'un livre soit plat, qu'un auteur ne sache point sa langue, cela se voit journellement; cela peut se dire en tout temps et en tout lieu. L'État n'en est point troublé, ni la paix du monde en aucune façon compromise. Les amours-propres, seuls, en souffrent, et ils ne pardonnent jamais la plus légère piqûre. Mais si l'on ne sait braver les mécontentements de la vanité blessée, ni dédaigner ses représailles, il ne faut pas se mêler

d'avoir un avis sur n'importe quoi, ni de le faire partager au public.

Moins que jamais, la critique ne saurait se passer de courage et de franchise. Le théâtre est dans un triste état, tout le monde en convient. Ce n'est pas une raison pour crier à la décadence et à l'épuisement final. Il y a eu et il y aura encore de ces temps d'arrêt, de ces lassitudes, de ces stérilités locales et passagères. On en revient, et de bien loin, Dieu merci! Souvent, lorsqu'on croit toucher le dernier degré de l'abaissement, dans le domaine de l'imagination, le chef-d'œuvre est près d'éclore, et de nouvelles branches, vigoureuses et vertes, poussent tout à coup sur les racines flétries. Mais il faut dire aussi que rarement l'art dramatique a traversé une pareille crise et a paru plus près de sa fin. Cela tient à plusieurs causes, dont voici selon moi les principales : l'indifférence et l'apathie du public, ou plutôt de la foule, car il n'y a plus de public; l'avidité et la paresse des auteurs qui veulent travailler peu et gagner beaucoup ; la dispersion des artistes, qui vont d'un théâtre à l'autre, et ne font plus partie d'une troupe homogène et permanente : enfin, la situation précaire des entreprises théâtrales,

dont la plupart vivent d'expédients, placées qu'elles sont sans cesse, et par leur faute, entre un coup de fortune et une faillite.

Les auteurs ne travaillent point. Ils seraient bien bons de se donner de la peine! Une association puissamment organisée, juge et partie en sa propre cause, appelant à elle les petits et les grands, et les couvrant d'une égale protection, fixe elle-même le prix des travaux et met en interdit les théâtres qui oseraient se soustraire à sa loi. Il est vrai que le directeur est libre de se pourvoir ailleurs. Mais comme il n'y a guère d'apprenti capable d'écrire un tiers de mélodrame ou un quart de vaudeville, qui ne soit reçu d'emblée membre de la société des auteurs et n'ait le plus grand intérêt à s'y faire recevoir, il s'ensuit que cette faculté laissée aux directeurs de s'adresser où ils voudront en dehors de la société, à parler franchement, est une dérision.

A cela on réplique : — La société des auteurs protége les petits comme les grands. Elle est équitable et secourable; elle est réparatrice. Les grands feraient la loi par leur talent, par leur nom, par leurs succès; les petits la subiraient; on les marchanderait, on leur

achèterait leurs pièces au rabais; ils seraient la proie des entrepreneurs. La société rétablit l'équilibre et maintient les droits de tous.

Je ne sais si la société protége réellement les faibles contre les forts; ceux-ci trouvent toujours moyen de faire leurs conditions, d'avoir leurs traités particuliers, leurs monopoles et leurs primes. J'admets que la position des autres est meilleure, et que, du moment que leur pièce est reçue, ils en tirent un plus grand profit que s'ils avaient dû stipuler chacun pour soi. Mais si l'association sauvegarde les intérêts matériels des auteurs, elle ne protége pas l'art contre le métier; bien au contraire! Cette égalité de droits perçus sur toutes les productions dramatiques, quelle que soit leur qualité et leur valeur intrinsèque, ne tourne pas à l'avantage des œuvres sérieuses. Les pièces à grand spectacle, les féeries, les revues, l'inepte et lourd mélodrame qui s'adresse aux instincts grossiers de la foule, rapportent beaucoup plus que les ouvrages les mieux conçus, les mieux composés, les mieux écrits. Si Corneille et Molière donnaient demain le *Cid* et les *Femmes savantes*, les *Femmes savantes* et le *Cid* avec le *Misanthrope* et *Cinna* par-dessus le marché, n'attein-

draient pas le quart des recettes de *Rothomago*. Ainsi les auteurs de *Rothomago* et d'autres inventions de ce genre, sont dix fois mieux payés que s'ils avaient fait un chef-d'œuvre. Cela est-il juste? cela ne blesse-t-il point le sens commun? Qui fait le succès de ces platitudes qui ont jusqu'à deux cents représentations? Est-ce l'esprit de l'auteur, son imagination, sa verve et son style? Nullement. Ce sont les machines, les accessoires, les décorations, les changements à vue, les évolutions d'un grand nombre de comparses, les ballets, les manœuvres, les apothéoses et les feux de Bengale. Supposez que la société des auteurs n'existât point, et qu'elle n'eût pas le droit d'exiger, sous peine d'interdit, les mêmes douze ou quatorze pour cent sur la recette brute de tous les produits de sa fabrique, le directeur achèterait pour deux cents francs le canevas d'une féerie, et il l'aurait encore trop payé.

Mais la société répond : — Je ne suis pas juge du mérite des œuvres, et je n'ai pas à m'en occuper. Je me substitue à chacun de mes membres, je traite en leur nom avec les directeurs de théâtre et je veille à la stricte exécution des traités. Voilà tout ; le reste ne

me regarde pas. — A la bonne heure! Et voilà pourquoi vos auteurs sont muets, c'est-à-dire voilà pourquoi, au lieu de méditer et de composer lentement des œuvres d'art et de style, ils se rejettent sur le drame à grand spectacle et sur le vaudeville à maillots. Avec dix ou douze jours de facile et rapide besogne, le machiniste aidant, le peintre aidant, grâce aux épaules et aux jambes nues d'un escadron de figurantes, on tient pendant trois mois l'affiche et l'on se fait de très-beaux revenus. Peu à peu les genres secondaires sont, à leur tour, abandonnés, et toutes les scènes, depuis la première jusqu'à la derniere, ne vivent plus que de reprises. Qu'importe? Les droits sont les mêmes sur les vieilles pièces comme sur les pièces nouvelles. Aussi ne fait-on même plus un vaudeville d'actualité, un impromptu, un à-propos, un couplet de circonstance. On exhume des mots fossiles, des calembours rassis, des facéties réchauffées, et l'on estime que c'est encore trop bon pour le public.

Écoutez ce chœur lamentable. — Je n'ai point de pièces, dit la Comédie-Française, et aussi loin que mon regard peut s'étendre, je ne vois rien paraître à



l'horizon. — Ni moi, dit le Vaudeville. — Ni moi, dit le Gymnase. — Ni moi, ni moi répondent les Variétés dolentes et le Palais-Royal éploré. Mais c'est là fin du monde? Courage donc, messieurs, et à l'œuvre! Un peu d'esprit, un peu de verve, un peu d'invention, s'il vous plaît!

Dans ces derniers six mois que j'ai suivi les théâtres en amateur, j'ai été frappé des pauvretés désolantes qu'on y a jouées et de la patience inouïe du public. Ce qu'il y a encore eu de plus remarquable, ce sont les deux ébauches de M. Victorien Sardou, bien inférieures à ses *Intimes*. Cela confirme, au demeurant, ce que j'ai dit plus haut. Ce qui coûte le plus à nos auteurs, c'est le travail. M. Sardou venait d'avoir un succès de surprise et de vogue, discuté à peine, accepté avec joie, enflé et surfait, d'un commun accord, par toute la presse influente, car il faut faire crédit de bienveillance et d'encouragements aux auteurs qui débutent, et l'on était bien aise de voir poindre un bel-esprit ingénieux, curieux, fureteur et d'une habileté scénique incontestable. Quel usage M. Sardou a-t-il fait de cette notoriété soudaine, de cette faveur inespérée qui s'attachaient à son nom?

Il en a fait ce que les prodigues font de leurs biens trop facilement acquis. Au lieu d'écrire une œuvre durable, tout au moins d'y tâcher, de la préparer, de la composer à loisir, il a porté à la Comédie-Française une plaisanterie médiocre qui eût été déplacée même au Palais-Royal, et il a refait la *Pie voleuse* avec un bourgmestre impossible. Puis, son demi-tour accompli lestement mais tristement, il est revenu à son point de départ, au Théâtre-Déjazet, comme un enfant tout meurtri qui se réfugie dans les bras de sa mère.

Autre exemple. Un compositeur de talent qui a fait une très-belle chose, les trois premiers actes de *Faust*, a la rare fortune d'être appelé pour la troisième fois à l'Opéra. Après *Sapho*, un succès d'estime, après la *Nonne*, une chute sanglante, il revient sur cette grande scène entre Rossini et Meyerbeer. Vous croyez qu'il se défie de lui, qu'il tremble et qu'il pâlit sur son œuvre! Assurément, M. Wagner n'est point modeste, mais son ami l'a dépassé. On l'a vu s'élancer dans l'arène avec une fougueuse impatience, se presser, s'essouffler, chantant partout sa musique comme les rapsodes antiques et la faisant graver avant même qu'on ne l'eût jouée. Oui, vraiment, ce que Mozart, ni Weber, ni

Meyerbeer, ni Rossini n'ont osé faire, M. Gounod l'a fait. Il avait dit son dernier mot, mis son empreinte suprême, le sceau fatal, avant la première représentation. Vanité des vanités! Tant d'orgueil pour aboutir à un désastre! La veille de ce grand combat, livré et perdu sans retour, un acte entier avait dû être retranché; c'était bien la peine de le graver d'avance!

Si je parle ici de M. Sardou et de M. Gounod de préférence aux autres, c'est qu'ils ont tous les deux des qualités réelles et que nous les reverrons bientôt sur la brèche. Ils ont, d'ailleurs, appris à se hâter lentement, et ils ne seront pas les seuls à profiter de la leçon qu'ils ont reçue. Voilà pour les auteurs; voici pour les artistes.

Quels sont les acteurs nouveaux qui se sont produits dans ces derniers six mois? Ils sont quatre, à les bien compter : Numa, Bocage, Frédéric et mademoiselle Déjazet. Je vous défie de m'en nommer d'autres. Il n'y a donc point, parmi les jeunes, quelques talents dont on pourrait tirer parti? Il y en a, et en bien grand nombre. Mais on ne sait ni les employer, ni les grouper, ni les garder. Si l'on excepte la Comédie-Française, qui, elle aussi, s'encombre de

nullités et de non-valeurs, il n'y a point de théâtre qui possède une troupe à soi, unie, stable et complète. Je vois bien par-ci, par-là, des comédiens nomades à qui l'on fait d'interminables rôles, des monologues à peine interrompus par d'insignifiantes répliques; mais nulle part je ne vois une compagnie bien disciplinée, des emplois bien tenus, des artistes habitués de longue main à s'entendre, à se faire valoir, à répéter et à jouer ensemble. Les débris de troupes qui existent dans quelques théâtres, et que l'on n'a pas encore réussi à détruire ou à disperser, ne pourront tenir longtemps contre les intérêts et les caprices des auteurs et des directeurs.

Les auteurs ne comptent pas sur leurs pièces; ils n'attendent leur succès que de la nouveauté ou de l'étrangeté de la mise en scène. Ils font des rôles en vue de tel artiste; ils étudient ses qualités, ses défauts ses infirmités même et ses difformités; ils s'informent de ses relations, de ses appuis, de ses protecteurs; si telle actrice est bien appuyée, si elle est jolie, si elle a une voiture, si beaucoup d'amis viendront l'applaudir à ses débuts; c'est un élément de réussite et l'on s'accroche à toutes les branches. Ainsi, l'au-

teur arrive au théâtre avec son manuscrit sous un bras et son acteur sous l'autre. — En voulez-vous? Signons. — N'en voulez-vous point? Je les remporte.

Il le ferait comme il le dit, et le directeur aux abois, signe. Il signe son abdication, et souvent sa ruine. Il n'a pas le choix; il n'a rien prévu, rien préparé; il ressemble au joueur qui met tout sur la même carte. Il n'a ni l'autorité, ni le sang-froid nécessaires pour dire aux auteurs; l'artiste que vous voulez m'imposer ne vaut pas ceux que j'ai à vous offrir. Vous ne cherchez qu'un effet d'affiche, un nom en vedette, une curiosité, une enseigne. Remportez votre pièce et votre phénomène. Je ne subirai pas vos exigences; je ne commettrai point d'injustices; je n'augmenterai pas inutilement mes frais; je ne *brûlerai* pas mon théâtre.

On s'inquiète depuis quelque temps de la fortune personnelle des directeurs. On a raison. Celui qui n'a rien à perdre vit au jour le jour et joue le tout pour le tout. Il administre follement; il creuse un gouffre sans fond; il engloutit non-seulement le présent, mais l'avenir; aucun homme sensé, honnête et solvable

ne se soucie de lui succéder. Il est l'esclave de sa dette, le serviteur très-humble de ses usuriers. Il commande, on ne lui obéit pas; il se fâche, on lui rit au nez. Chaque fois que le rideau se lève, il craint de voir apparaître un huissier; chaque fois qu'un régisseur lui parle, il le prend pour un garde du commerce; dans chaque pièce qu'on lui lit, il croit voir un exploit; derrière chaque portant se dresse un recors.

Notez que je ne parle point des directeurs qui sont sous tutelle, comme un mineur ou un interdit à qui l'on donne un conseil judiciaire : des commis aux gages de leurs créanciers. La situation est trop nouvelle et trop curieuse pour qu'on ne lui consacre pas un chapitre à part. J'y reviendrai si elle se prolonge contre toute apparence. Je ne veux rien dire, non plus, des artistes qui payent leur directeur ou lui prêtent de l'argent que celui-ci s'empresse de ne point leur rendre. Cela me mènerait trop loin pour aujourd'hui. Ce que j'en veux conclure, c'est que tout se tient dans le monde des théâtres, et que lorsqu'un directeur n'est pas libre de refuser les mauvaises pièces qu'on lui apporte et les mauvais acteurs qu'on lui impose, il n'y a pas lieu de s'étonner de la prodigieuse

ineptie de certains spectacles, ni de l'état de langueur et d'impuissance où l'art dramatique est tombé.

Il appartiendrait sans doute au public de faire bonne et prompte justice; mais je l'ai dit en commençant, il n'y a plus de public. La plupart des Parisiens ne vont guère au théâtre; les gens de goût s'en éloignent de plus en plus; les mères n'y conduisent point leurs filles et les maris s'assurent si la pièce est décente avant d'y mener leurs femmes. Il y avait, autrefois, un public assidu, éclairé, passionné pour chaque genre et pour chaque théâtre; un public pour la Comédie-Française, un public pour l'Odéon, un public pour le Gymnase, un pour les Variétés, un pour le Vaudeville. C'étaient des habitués et des juges; ils connaissaient la tradition, savaient par cœur le répertoire, suivaient fidèlement un artiste depuis ses débuts jusqu'à sa retraite; l'applaudissaient, l'avertissaient, le formaient par leur approbation, par leurs murmures, par leur silence. Il était beau de mériter les suffrages d'un tel public.

Aujourd'hui Paris n'est plus qu'une gare immense où les voies ferrées versent, jour et nuit, par torrents, tous les peuples du monde. Ces multitudes, qui ne

comprennent pas souvent le francais, vont au spectacle pour tuer une heure ou deux après une journée de courses, d'émotions, de fatigues. Ce sont des spectateurs bien commodes. Ils ne se soucient pas de la pièce; ils n'y reviendront pas le lendemain; des acteurs et des actrices, ils ne savent même pas le nom; peu leur importe. Ce comédien, qu'ils voient pour la première et pour la dernière fois, a-t-il du talent? Peut-être. Qu'est-ce que cela leur fait? Généralement ils aiment mieux une belle et grande fille, à l'air provoquant, à la jupe courte et au corsage décolleté, que la diction pure et la grâce exquise de Célimène, fût-elle jouée par mademoiselle Mars en personne.

A côté de ces étrangers, qui forment la clientèle la plus nombreuse et la plus sûre de nos théâtres, on voit bien de temps à autre, à l'orchestre ou dans les loges, quelques gens du monde, quelques journalistes, des étudiants, des commis, des agents de change, et beaucoup de jeunes femmes plus fardées que les actrices elles-mêmes, et attirant le feu des lorgnettes. C'est, à peu de chose près, le public des premières représentations : blasé, indifférent, distrait, il laisse faire les claqueurs. Deux fois, cette année, il est sorti de sa

torpeur habituelle et a paru se fâcher tout rouge; mais ces deux cabales, excessives et personnelles, n'en voulaient guère aux pièces qui en avaient été la cause ou le prétexte. L'une visait au cœur; l'autre chiffonnait des jupes. La plupart du temps, ce public écoute ou fait semblant d'écouter; il ne donne aucun signe d'approbation ou de blâme; si la chose est trop mauvaise, il se contente de lever les épaules; si elle est passable, il dit : c'est bien, et il bâille.

Ainsi, rien à espérer de ce côté là. Ce ne sont pas ces spectateurs nonchalants qui se feront des redresseurs de torts : qui vengeront jamais la raison méconnue, le bon sens honni, la grammaire outragée. La critique doit-elle se mettre résolument en leur lieu et place? doit-elle s'arroger un droit qu'ils abdiquent? J'ai déjà assez d'expérience pour savoir que les journaux et les livres ne corrigent pas les incorrigibles; mais il y a une satisfaction toute morale à dire la vérité, dût-elle ne profiter à personne. Si l'on ne peut ni empêcher le mal, ni décourager la sottise, on proteste au moins hautement et l'on ne devient pas leur complice.

11 août 1862.

XXXIV

SPECTACLES GRATUITS

Le 15 août, longtemps avant l'heure fixée pour le commencement du spectacle, la foule se pressait aux abords des théâtres, animée, curieuse, mais patiente et résignée à tout. Ce qui frappait le plus dans cette foule, c'était un air de contentement, de propreté, de bien-être. Ce peuple en blouse et en robe d'indienne était aussi poli, aussi discret que les gens les mieux élevés. Il attendait de pied ferme, à son rang, sans chercher par violence ou par ruse à dépasser ceux qui étaient devant lui, ni à refouler ceux qui venaient après. Les quelques sergents de ville placés,

de loin en loin, pour le maintien de l'ordre, avaient là une vraie sinécure. Le peuple faisait lui-même sa police. On respectait les vieilles gens, on donnait la main aux dames, on protégeait les enfants. Pas un cri, un mot déplacé, une interpellation malséante. Il n'est jusqu'au gamin de Paris, si redouté du bourgeois, sa victime, qui ne parût avoir, ce jour-là, le sentiment de sa dignité; on eût dit qu'il faisait les honneurs de chez lui.

Ceux qui se souviennent des anciens spectacles *gratis* assurent qu'ils avaient quelque chose d'effrayant. On ne voyait que bras nus, poitrines velues, cheveux hérissés, jambes pendantes; un amas de taches et de haillons. L'aspect était sinistre et l'odeur insupportable. Les comédiens tremblaient devant ce terrible auditoire. On leur adressait des mots crus, des apostrophes grossières, des railleries et des invectives. On leur lançait des projectiles. On jeta une fois du vinaigre sur la robe d'une actrice. Cependant la beauté et le talent dominaient et fascinaient ces multitudes béantes. Lorsque Talma paraissait, on criait : « Vive l'Empereur ! » Puis il se faisait un silence profond, comme si la salle eût été absolument vide, et après

les tirades du grand artiste, c'étaient des rugissements. Le lion populaire était dompté par cette rude main, par cette voix puissante. Un jour, madame Paradol venait d'entrer; elle jouait Agrippine, je crois. Elle était fort belle et merveilleusement ajustée. Il y eut un quart d'heure d'applaudissements et d'exclamations. On demandait souvent des chants patriotiques, ou toute la salle entonnait des refrains vulgaires, ou l'on imitait le cri des animaux. A la sortie, c'étaient des émeutes. Voyez la différence! Il n'y a aucune comparaison possible entre cette populace débraillée et le peuple d'aujourd'hui.

Aussi, avant peu, je l'espère, on traitera ce nouveau public avec plus d'égards qu'on ne l'a fait jusqu'ici. Il n'y aura de queue à la porte des théâtres que les jours de spectacles gratuits. Ce qui est aujourd'hui la règle ne sera plus que l'exception. Le peuple ne sera forcé qu'une fois par an de perdre trois ou quatre heures avant d'entrer au théâtre. Quand tout le monde est convié *gratis*, on comprend que les meilleures places soient aux premiers occupants. L'attente est alors légitime parce qu'elle est nécessaire, et d'ailleurs, dans ces jours de grande fête, on ne travaille

pas, on s'amuse; on ne regarde pas au temps perdu; l'ouvrier le plus pauvre et le plus laborieux a une heure ou deux à dépenser sans regret.

Mais dans les jours ordinaires, quand tout le monde prend son billet pour de l'argent, tout le monde a droit à une place commode et assurée, et chaque place doit porter son numéro, les premières aussi bien que les dernières. Qu'il y ait des prix différents, cela est juste; que les places d'avant-scène ou d'orchestre soient plus chères que les places de parterre ou de galerie, nul ne songe à s'en plaindre; mais que les premières puissent se louer à toute heure du jour moyennant une certaine augmentation imposée par les directeurs, et qu'on ne puisse avoir les autres qu'au bureau, au dernier moment, après une longue station dans la rue, voilà l'inégalité et l'injustice. Cela est même contraire aux intérêts bien entendus des directions théâtrales. C'est un reste de barbarie qui n'existe qu'en France; il est inconnu dans toutes les grandes villes d'Europe. Aussi, je ne doute pas que la réforme qu'on va essayer sur une petite échelle, et seulement pour les théâtres nouveaux, ne soit appliquée prochainement à tous les théâtres. Il ne s'agit point d'une

faveur, mais d'un droit. Quelle objection pourront faire les directeurs? Diront-ils que les grandes places peuvent seules être mises en location, parce que, au-dessus du prix du tarif, elles payent une prime? On leur répondra : Élevez proportionnellement le prix des petites places, et louez-les d'avance. Le peuple y gagnera.

Savez-vous pourquoi les directeurs résistent, pourquoi la plupart d'entre eux ne veulent pas entendre parler de numéroter leurs places? C'est qu'ils ont pris l'habitude, lorsque par hasard ils ont un succès, d'entasser au parterre et dans les galeries, et jusque dans les couloirs et dans les passages les plus indispensables, dix fois plus de monde que la salle ne peut en contenir. On ne sait pas (mais les directeurs le savent) à quel point le corps humain est compressible. Ne pouvant élargir leur salle, ils aplatissent le spectateur. Ceci me rappelle un fort joli conte de M. Mérimée : *Tamango*. Un bon marchand de nègres, désolé de n'avoir qu'un navire trop étroit, cherche à l'utiliser de son mieux pour le transport de sa marchandise. Il en met tant qu'il peut; à fond de cale, dans les entreponts, sur le pont, partout, en long et en large, de côté,

en travers, et quand il semble qu'il n'y ait plus de place pour ces malheureux, il y en a encore. Au demeurant, c'est dans leur intérêt et par humanité pure que ce bon négrier les reçoit à son bord; car s'il ne s'en chargeait point, le roi, qui est un peu ivre, leur casserait la tête. De même, quelques-uns de nos directeurs, s'ils font entrer plus de personnes qu'il ne faudrait et s'ils sont forcés de les mettre les unes sur les autres, c'est pour ne point les laisser s'enrhumer au vent et à la pluie.

Il ne faut jamais demander à ceux qui profitent d'un abus s'il leur convient que cet abus cesse. Ils trouveront une foule de bonnes ou de mauvaises raisons pour prouver qu'on ne doit point toucher à ce qui existe. Cela a toujours été ainsi; pourquoi?... parce que... Voilà qui est concluant; mais je suis persuadé que le gouvernement, qui a tant fait pour les classes populaires, les affranchira aussi de cette dernière gêne et de cette dernière servitude. Tant de choses qu'on déclarait impossibles ont été accomplies depuis dix ans! On est allé d'abord au plus pressé : on a élargi, assaini les rues; des quartiers sombres ou infects ont été détruits; des vallées comblées, des mon-

tagnes aplanies; on a fait circuler partout l'air et la lumière. Voilà qu'on songe aux théâtres; un peu tard, mais enfin on y arrive, et vous savez si l'administration s'est inquiétée des belles théories et des beaux raisonnements de ceux qui prétendaient l'entraver dans ses mesures les plus urgentes et dans ses œuvres les plus utiles.

Si l'on eût écouté certains directeurs, on eût trouvé que tout était trop bon pour le public des petites classes. Il étouffait au parterre où il était pendu aux galeries, par les pieds, par la tête, comme les damnés du *Jugement dernier* à la chapelle Sixtine. Le lustre lui brûlait les yeux. Mais qu'y faire? Voudrait-on qu'on supprimât le lustre? — On l'a supprimé, et on supprimera aussi la queue, ce qui est infiniment plus facile.

Qui dit privilége dit monopole, et tout monopole doit être contrôlé et contenu par l'autorité. Les boulangers ont aussi un privilége, mais ils sont soumis à la taxe et à des règlements d'une grande sévérité. Faut-il demander pardon aux directeurs d'une assimilation qu'ils trouveront peut-être impertinente? Ils nourrissent l'esprit, tandis que leurs modestes con-

frères n'alimentent que le corps. Il y a pourtant quelque analogie entre ces deux commerces. Le peuple romain demandait du pain et des spectacles; le peuple français, d'une civilisation plus avancée, demande des spectacles et du pain. Les directeurs et les boulangers lui en donnent pour son argent. Les uns louent des premières et des secondes; les autres vendent du pain de première et de seconde qualité. Là s'arrête la ressemblance. Que penserait-on si les boulangers s'avisaient de dire au public : « On peut acheter du pain de gruau, tant qu'on veut, du matin au soir; mais, pour le pain de seconde qualité, nous ne le vendons que de six heures et demie à sept heures? »

Ce qu'il faut de temps et d'efforts à une idée juste et simple pour faire son chemin, est inconcevable. Il y a deux siècles, le peuple se tenait debout au parterre, après avoir été un peu écrasé à la porte; les grands seigneurs et les petits-maîtres se pavanaient sur le théâtre même, parlaient tout haut, lorgnaient les actrices, interpellaient les comédiens. Aujourd'hui, les petits-maîtres sont rentrés dans la coulisse, le peuple s'est assis, et il n'est plus besoin que deux ou trois manants se fassent tuer au seuil de la Comé-

die pour la plus grande gloire de la pièce et de l'auteur. Encore un pas, et l'on comprendra que le public, à quelque classe qu'il appartienne, ne doit pas faire antichambre dans la rue.

Lorsqu'on a construit en France les premiers chemins de fer, les compagnies raisonnaient comme les directeurs de théâtres. Elles ne voulaient pas que les wagons de troisième classe eussent des banquettes, ni qu'ils fussent couverts. Elles disaient : « Si l'on peut voyager assis commodément et à l'abri du froid, du soleil et de la pluie dans nos troisièmes places, on ne prendra plus les premières ni les secondes. Nous y perdrions beaucoup; notre intérêt s'y oppose. Après tout, le peuple n'en mourra pas; il est accoutumé à d'autres fatigues et à d'autres privations. » Ainsi parlaient les entrepreneurs des nouvelles voies, et ils menaçaient de se retirer si l'on ne faisait point droit à leurs demandes. On repoussa, comme on le devait, ces étranges prétentions, et on ne voulut point de wagons découverts, même pour les bêtes. Aussi les directeurs auront-ils beau dire et beau faire, il faudra bien que la queue disparaisse. C'est une question d'humanité, d'égalité, d'équité; une question d'ordre

et de voirie, car enfin tous ces groupes qui font queue à la porte des théâtres, ce sont des rassemblements qui encombrent la voie publique, empêchent le passage et interceptent la circulation.

Si nous entrons maintenant dans un autre ordre d'idées, ce public des représentations gratuites nous a singulièrement étonné par son intelligence, son discernement et son goût. D'abord, il s'est porté de préférence aux grands théâtres, à l'Opéra, à la Comédie-Française, à l'Opéra-Comique; il ne s'est montré sensible qu'aux vraies beautés, à tout ce qui est simple, élevé ou touchant; il a saisi les mots les plus fins, les intentions les plus délicates; et les comédiens, qui ne s'y trompent pas, ont trouvé, une fois de plus, que c'était le meilleur des publics. Il n'a jamais admiré à côté, ni applaudi de travers. Ainsi ce peuple d'un esprit si vif et d'un si bon jugement mérite, à tous égards, non-seulement que l'on s'occupe de son bien-être matériel, qu'on lui rende moins pénible et moins coûteux l'accès du théâtre, qu'on lui bâtisse de nouvelles salles plus spacieuses et mieux aérées, mais il est digne surtout qu'on épure et qu'on élève à son intention le côté moral et littéraire des spectacles. Ce

n'est pas auprès des classes les plus nombreuses et les plus laborieuses que réussiront ces misérables petites pièces où l'on pousse le grotesque et l'ignoble au delà de toute mesure et de toute décence. Le peuple est plus sain, plus honnête que cela; il ne comprend rien à ces raffinements de corruption; ce jargon, prétendu spirituel, qui se fabrique et s'échange entre certains farceurs et certaines coteries, ne l'amuse et ne le tente pas; il faut être initié pour rire de ces lourdes facéties, de ces mots tronqués, de ces désinences baroques. Le peuple, à la rigueur, aimerait encore mieux son argot, qui est plus rude et plus pittoresque; mais il entend mal ce patois de Bourse, d'écurie et de tripot; la trivialité et l'obscénité lui répugnent, si voilées qu'elles soient de gazes plus ou moins transparentes; il se déplaît dans la boue, il ne rêve et il n'admire que ce qui est au-dessus des misères et des tristesses de la vie réelle, ce qui est beau, ce qui est simple et ce qui est grand. Qu'une voix mâle et sonore, touchante et douce, lui fasse entendre les vers de Corneille et de Racine, la prose ferme, claire, harmonieuse de Molière, il est ravi et transporté; cela le change, le relève, l'ennoblit à ses propres yeux, le

délasse et le console; c'est sa joie et son idéal; ce qui lui convient le mieux, ce sont les chefs-d'œuvre.

Nous avons bien quelques petites scènes infimes, fort rares, Dieu merci! qui exploitent le dernier des genres, le moins populaire et le moins couru: la caricature outrée, la farce exorbitante, la parodie idiote, et, si on les laissait faire, la chanson du carrefour, la danse prohibée et autres immondices. Vous ne verrez jamais la foule à de tels spectacles, et les théâtres qui n'ont que cette ressource ne font pas leurs frais; s'ils sont un fléau pour l'art, ils ne sont même pas une spéculation; ni honneur, ni profit, cela est dur. Ils ne peuvent compter que sur un public à part, fort restreint, fort blasé, toujours le même : des sexagénaires endurcis, des lycéens décrépits, des gens d'affaires excédés et ennuyés, des beautés et des laideurs vénales, plus de laideurs que de beautés, plus de rouerie que de jeunesse; voilà le personnel invariable de ces réunions, pour ainsi dire clandestines. L'autorité les surveille avec une attention soupçonneuse et sévère; elle fait très-bien. Si nous vivions sous le régime de la liberté des théâtres, plus d'un écart pourrait sembler pardonnable; on serait censé l'ignorer;

mais quand cela se passe avec la permission et l'agrément des supérieurs, la responsabilité ne pèse pas seulement sur les auteurs et sur les artistes; elle remonte plus haut. A mon sens, on n'eût pas dû autoriser certains tréteaux où l'art dramatique n'a rien à voir ni de près ni de loin; mais, puisque le mal est fait, il s'agit d'y remédier par une vigilance active et incessante.

L'État ne peut pas dire et ne dit pas, en effet : Je vous accorde le monopole et le privilége de toutes les grossièretés et de toutes les gravelures; vous chanterez des refrains grivois et vous danserez des pas défendus dans les bals publics; vous recruterez votre troupe en tel lieu que vous voudrez, dans les cafés, dans la rue et ailleurs; je vous permets de corrompre le goût, de blesser les convenances, d'inventer une nouvelle langue à votre usage et d'abrutir, autant qu'il est en vous, une fraction notable de la grande nation française. Voilà ce que l'État ne peut et ne veut pas dire. On ne donne point des diplômes d'absurdité, ni des brevets de scandale. On peut tolérer des cabarets borgnes, où des buveurs attardés s'enivrent en cachette; mais un théâtre borgne est une anomalie et un contre-sens.

Il est toute une école de fabricants de mélodrames et de pièces soi-disant populaires, qui prétend que le peuple n'entend pas le français, qu'il lui faut parler un idiome adapté à son étroite intelligence, lui faire un théâtre à son image, lui présenter des situations violentes, excessives, frapper de grands coups, l'étonner, l'émouvoir par une série d'incidents, de noirceurs et de crimes, jusqu'à la suprême catastrophe : le châtiment du traître et le triomphe de l'innocent. — Voyez-vous, s'écrient ces maîtres d'un ton de supériorité dédaigneuse, nous connaissons notre public, et nous savons mieux que personne ce qui le charme et ce qui le séduit. C'est d'abord notre style ; oui, notre style ; il ne faut pas avoir l'air de se moquer. Nous avons des phrases retentissantes comme des coups de tam-tam, des mots qui ne manquent jamais leur effet, des exclamations qui vont droit au cœur des nourrices, des tirades qui font bondir le parterre et crouler le paradis. Voulez-vous que l'on vous raconte les pièces, ou plutôt la pièce, car c'est toujours la même, qui fait les délices du peuple depuis trente ans que nous travaillons, sans relâche, à instruire et à moraliser le boulevard ? La voici en peu de mots. Prenez

d'abord votre héros dans les rangs populaires. Plus sa condition sera humble et son état modeste, mieux cela vaudra. Donnez-lui toutes les qualités aimables et toutes les vertus, sans marchander. Il sera bon, généreux, brave, simple, franc, sobre, doux comme un agneau, mais fort comme un lion. La veuve et l'orphelin n'auront pas de protecteurs plus puissant ni plus désintéressé que lui. Il sera le père, ou le grand-père, ou l'oncle, ou le tuteur d'une petite fille de trois à six ans, qu'il bercera avec tendresse et à qui il fera dire une courte prière au troisième acte. La prière est essentielle; il n'y a point de bon mélodrame sans prière et sans enfant.

Imaginez, d'autre part, un abominable scélérat, tout ce qu'il y a de plus lâche, de plus faux, de plus traître, de plus méchant, de plus misérable au monde. Placez-le dans les plus hautes classes de la société, qu'il soit comte ou marquis, tout au moins gentilhomme, descendant d'une race illustre, mais dégénéré, avili, perdu de dettes et d'honneur. Cet homme, après avoir tué de chagrin ses père et mère, abreuvé d'amertume sa famille et ses amis, détourné des testaments, falsifié des actes de naissance, enlevé des pa-

piers précieux d'une cassette à secret, poursuivi une jeune fille qui ne l'aime point et qui en aime un autre, après mille impiétés, mille infamies et mille railleries, — car il a le mot pour rire, le malheureux! — est sur le point d'arriver à ses fins; rien ne pourra plus l'empêcher d'épouser la jeune fille et d'assassiner son rival, de dépouiller la petite orpheline et de s'emparer de ses biens qui sont considérables; lorsqu'il se trouve face à face avec le chiffonnier, ou le roulier, ou le savetier, ou le colporteur, ou le saltimbanque, enfin avec le héros de la pièce, qui lui dit : « A nous deux ! »

Vous ne sauriez croire l'effet de cet : *A nous deux !* quand la scène est bien préparée. Cela veut dire : « Brigand, coquin, malfaiteur, tu t'es joué de Dieu et des hommes, et d'une pauvre petite innocente de trois ans et demi, à qui j'ai appris à épeler sa prière. Tu croyais déjà avoir les clefs du coffre dans ta poche, et tu endossais ton plus bel habit noir pour mener ta fiancée à l'autel. Tu as compté sans la justice divine et sans la présence d'un commissaire de police, qui rendrait bien des mélodrames impossibles s'il daignait apparaître au dénoûment. *A nous deux*, misérable ! Je

vais t'écraser comme un insecte sous les clous de mes souliers... ou plutôt je te pardonne. Voici un pistolet chargé, va te brûler la cervelle. » Voilà le mélodrame type, voilà ce qu'il faut au peuple, voilà ses chefs-d'œuvre !

J'en suis fâché pour ces auteurs, que j'estime et que, pour rien au monde, je ne voudrais désobliger. Mais, cette année encore, le public des spectacles gratuits, ce peuple qu'ils prétendent connaître et qu'ils calomnient à leur insu, leur a donné un démenti et une leçon. Ce qu'il a surtout applaudi, ce sont les grandes pensées, les nobles sentiments; c'est la plus belle langue que les hommes aient parlée, ce sont les larges accords, les pures et suaves mélodies, c'est l'art dans sa plus haute et sa plus fière expression.

Il n'y a pas à s'y tromper, les conditions matérielles et littéraires des théâtres se modifient profondément. C'est en vue du peuple que les auteurs doivent travailler désormais, et ce qui va le mieux au peuple, c'est le grand art. Dans les sociétés démocratiques, on ne peut opérer que sur les masses. Là est la fortune et le succès. Il faut baisser les prix et élargir les salles. Voyez l'exemple des concerts Pasdeloup. La

grande et belle musique a détrôné, tout d'un coup, les romances et les polkas. Mozart et Beethoven ont des milliers d'auditeurs. C'est ce qui arrivera pour les œuvres dramatiques, et l'auditoire le plus nombreux sera encore le plus éclairé et le plus compétent.

18 août 1862.

XXXV

LES REPRISES

Je me suis arrêté un moment, hier matin, devant les affiches, et j'ai lu ce qui suit :

Opéra : *le Prophète*, reprise. Opéra-Comique : la *Servante maîtresse*, reprise. Comédie-Française : *Psyché*, reprise. Vaudeville : *Dalila*, reprise. Gymnase-Dramatique : *Louise ou la Réparation*, *l'Étourneau*, reprises. Variétés : les *Bibelots du Diable*, reprise. Palais-Royal : les *Saltimbanques*, reprise. Théâtre-Déjazet : les *Mystères de l'Été*, reprise.

Qu'en pensez-vous ?

Distinguons. Pour l'Opéra, la Comédie-Française et parfois l'Opéra-Comique, les reprises, puisque ce

mot barbare est adopté, sont une nécessité et un devoir. Ces théâtres sont institués et subventionnés pour jouer les chefs-d'œuvre dont ils ont la garde et le dépôt : ce sont aussi bien des théâtres que des musées. Il y a de grands ouvrages qui, à proprement parler, ne quittent jamais le répertoire, d'autres qu'on laisse en repos parce que l'on n'a point sous la main des artistes capables de les bien jouer et de les bien chanter; mais on saisit la première occasion pour les remettre en lumière et en honneur. Ainsi, qu'on joue souvent les *Huguenots* et *Guillaume Tell*, le *Tartuffe* et le *Misanthrope*, *Phèdre* et *Cinna*, qu'on reprenne, de temps à autre, *Alceste* et *Psyché*, rien de mieux. C'est un charme et une leçon pour le public et pour les auteurs que d'entendre de beaux vers, une prose admirable, des accords sublimes ou touchants.

Mais reprendre de vieux mélodrames émaillés de fautes de français, des revues fossiles, des vaudevilles surannés, des farces médiocres, voilà l'abus, le nonsens intolérable, l'infirmité et l'abaissement dont il faut sortir à tout prix. La veine est tarie; l'esprit se fige; le mouvement s'arrête. Le théâtre ne dit rien de neuf; il rabâche, il ressemble à ces collectionneurs

idiots qui ramassent précieusement toutes sortes de débris. Ce n'est plus là un musée, c'est une hotte. Pour peu que cela continue, il faudra : ou proclamer la liberté de l'art dramatique, et laisser construire de nouvelles scènes en face des anciennes si évidemment frappées de stérilité et d'impuissance, ou imposer au monopole des restrictions salutaires, et limiter le nombre des reprises.

L'Opéra-Comique nous a rendu la *Serva padrona*, une œuvre charmante, aussi fraîche que le jour où elle a été écrite. Il faut en savoir gré à M. Perrin, qui à l'intelligence du directeur joint le goût de l'artiste. La *Serva* de Paësiello (car ces vieux maîtres ne se gênaient pas pour traiter le même sujet), plus jeune de quarante ans et plus mélodique peut-être, n'a point les rares qualités qu'on admire dans la musique de Pergolèse : une harmonie pure, élégante et sobre ; un naturel exquis ; un charme doux, égal, pénétrant ; de la gaieté sans bouffonnerie ; de l'abandon sans vulgarité ; un style qui parfois s'élève jusqu'à la noblesse et à la fierté ; une expression qui va souvent jusqu'aux larmes. Il y a dans cette comédie intime, d'un ton si familier, un récitatif accompagné par l'orchestre aussi

ample et aussi émouvant que ce que Gluck fera plus tard de plus beau et de plus achevé. Ceci est le secret des maîtres; ils passent d'un genre à l'autre avec tant de simplicité et d'aisance, que l'on s'y trouve porté tout naturellement, sans secousse et sans effort.

Cimarosa n'a rien écrit de plus vif et de plus étincelant que le fameux duo : *Je devine, à ces yeux, à cette mine ;* la scène est parfaite, la gradation ménagée avec un art infini ; la coquetterie triomphante et railleuse de la jeune fille, l'indignation, la révolte, et l'ensorcellement du vieillard sont peints d'une touche fine, avec des nuances de passion vraie et de sensibilité profonde. L'air où Pandolphe au désespoir éclate en reproches et presque en sanglots, ne serait point déplacé dans un grand opéra. Y a-t-il rien de plus tendre que cet air éploré de Zerbine, où elle demande grâce au bonhomme dont elle se moque tout bas? Ici, Pergolèse est merveilleux de grâce et d'ingénuité touchante. On dirait que l'attendrissement le gagne malgré lui; il voudrait sourire, et il pleure comme jamais Piccini ou Jommelli n'a pleuré.

Cette reprise excellente de la *Serva padrona* nous a

révélé une actrice de talent, madame Galli-Marié, veuve d'un artiste italien et fille du chanteur de l'Opéra; quand je dis chanteur, c'est une manière de parler. Il ne chante plus depuis longtemps, mais il rend des services; il joue d'une façon vague, dans un genre mixte, des rôle effacés. Il a eu dans sa jeunesse une voix de ténor, puis de baryton, puis de basse-taille; aujourd'hui il n'a plus aucune espèce de voix, mais il peut s'en consoler, car il est bon musicien, et, de plus, il est le père de cette fille qui a si bien réussi à l'Opéra-Comique.

Madame Galli a une voix de contralto ou de mezzo-soprano d'un bon timbre, pure, sympathique, vibrante; elle a beaucoup d'intelligence et de goût; elle ne manque ni de finesse, ni d'assurance. La singularité et la soudaineté de ses débuts l'ont servie mieux que n'eussent pu le faire un long stage et un avancement régulier. Elle jouait naguère en province les rôles dramatiques; elle débute à Paris, presque à l'improviste, dans un rôle de soubrette, et avec un tel succès, que le directeur de Rouen, qui l'eût peut-être laissée partir il y a deux mois, sans la faire crier sur les quais et sans promettre une récompense honnête à qui

lui ramènerait sa chanteuse égarée, voyant le bruit qui se fait autour d'elle, la demande à tous les échos. On lui donnerait une madame Galli en or massif, qu'il n'en voudrait point. Il tient moins à l'argent qu'à la gloire. Rendons-lui ce qui lui appartient. Voilà donc notre *servante* redevenue *maîtresse*, et partant bientôt pour la ville de Corneille. Elle nous reviendra plus tard, l'été prochain, dit-on, et nous pourrons mieux juger son talent de cantatrice lorsqu'elle jouera un rôle approprié à sa voix. Elle a dû transposer presque tous les morceaux de la *Serva ;* elle chante juste, elle dit bien, voilà tout. A-t-elle de l'agilité? Nous n'en savons rien. Mais, en tout cas, l'Opéra-Comique fera bien de se l'attacher dès qu'elle sera libre.

La musique de *Jean de Paris*, qui est pourtant de Boïeldieu, a beaucoup plus vieilli que la *Servante maîtresse.* C'est la différence d'une œuvre supérieure à une œuvre estimable. Je n'augure rien de bon de la reprise de *Zémire et Azor*, ni de la pièce à brigands de Dalayrac. Il y a grand danger souvent à secouer la poussière qui couvre certaines partitions; cela vous prend à la gorge.

Mais pourra-t-on me dire à qui est venue l'idée lu-

gubre de ressusciter cette parade antédiluvienne des *Saltimbanques?* Pourquoi faire et à quoi bon? Il ne faut revoir ni les amours ni les farces de sa jeunesse. Ces vieux mots tant de fois répétés ont fait leur temps, ces lazzis ont vécu. Il y a quinze auteurs aujourd'hui, et non pas des premiers ni des plus illustres, qui vous feront une pièce plus gaie, plus actuelle, plus vivante et plus amusante, surtout si un comédien tel que Frédérick veut bien mettre à leur service les restes de son magnifique talent.

Quelle est cette rage d'exhumation, cette maladie des reprises? L'irrémédiable défaut des *Saltimbanques* est la bassesse et l'immoralité qui règnent, sans aucun contraste ni aucune compensation, d'un bout à l'autre de la pièce. Bilboquet est un Robert-Macaire naïf, et c'est ce qui a tenté peut-être et fourvoyé Frédérick. Il ne s'agit point ici d'un saltimbanque et d'un escamoteur, mais d'un escroc et d'un fripon qui vole effrontément et platement, et que les gendarmes ont grand tort de laisser circuler. Cela fut sifflé d'abord à outrance, puis on en rit beaucoup, par un de ces étranges caprices qui font que, dans certains moments, Paris se complaît à remuer sa boue.

On a paru s'étonner que Frédérik n'ait produit aucun effet dans ce rôle ignoble ; j'eusse été surpris du contraire. Odry, lui-même, s'il pouvait revenir au monde avec sa laideur comique, sa voix nasale, ses cheveux hérissés, ce sourire narquois qui n'était qu'une grimace, son fameux carrick à quadruple collet, et son grand naturel, ne parviendrait pas à nous égayer avec ces mots flétris qui semblent tomber d'une bouche sans dents. Il nous apparaîtrait comme un spectre ou un fossoyeur. Aussi le plus navré de tous est Hyacinthe, qui a pourtant la tradition du personnage, et qui joue le rôle qu'il a créé. Je ne l'ai point quitté des yeux pendant tout ce premier acte si pénible pour Frédérick. Il a toujours son gigot sur le sein gauche, et il dit ses mots comme autrefois. Mais il regardait d'un œil sombre tout son entourage, et ce grand comédien venant chercher de gaieté de cœur un échec inévitable, et la nouvelle Atala, parée de plumes rouges et d'oripeaux fantasques, — femme géante sur des mollets colosses, — et le jeune homme à la dent, fort bien joué par Priston, et le père Ducantal dont le rhume séculaire a résisté à des tonneaux de pâte Regnauld ; voilà ce que ce pauvre Hyacinthe contemplait

d'un œil hébété. Il paraissait méditer profondément sur le néant des farces. Il faisait sur lui-même des retours mélancoliques. Il se souvenait de ces anciens compagnons des *Variétés*, tous, ou presque tous, à jamais disparus. Pauvre Yorik! Il avait plus envie de pleurer que de rire, et son nez, si joyeux, s'allongeait tristement et aspirait à la tombe.

Il y a eu cependant, dans cette soirée funèbre, un moment, un éclair, au second acte, où Frédérick, jusqu'alors si terne et si découragé, saisissant un lambeau de comédie, s'en empare et redevient le grand artiste que nous connaissons. Le voilà ému et transformé en un clin d'œil ; sa physionomie s'anime, son front se redresse, un sourire d'une finesse incomparable erre sur ses lèvres ; sa démarche est fière et son geste souverain, même dans la parodie. Il se drape dans ses haillons comme dans un manteau de pourpre. Il est superbe et il est charmant; mais, encore une fois, que vient-il faire dans cette galère ?

Les Variétés, à leur tour, ont repris les *Bibelots du Diable.* Voilà une œuvre classique qu'on fait bien de remettre à la scène. On se demandait dans la ville, on s'écriait dans les faubourgs : « Mais quand donc nous

rendra-t-on nos *Bibelots?* » Les esprits superficiels, peu versés dans les mystères de l'art dramatique, se diront peut-être : Pourquoi MM. Cogniard et Clairville, qui sont pourtant à leur aise, ont-ils fait rempailler leurs vieux meubles? Est-il donc si difficile d'en faire de neufs? On les accuse, à tort sans doute, de barrer l'accès des Variétés à leurs confrères; on les appelle, injustement, j'en conviens, les fournisseurs brevetés du théâtre; on trouve, par un sentiment d'envie très-blâmable, j'y consens, que les pièces nouvelles de ces deux auteurs sont reçues trop fraternellement peut-être. Et que dira-t-on, je vous prie, s'ils reprennent, l'une après l'autre, leurs vieilles féeries et leurs vieilles revues? Allons-nous revoir, coup sur coup, ces œuvres délicates qui s'appellent *le Royaume des Calembours*, *Ohé! les P'tits Agneaux!* et *Oh! la, la, que c'est bête tout ça!* Le génie de M. Cogniard, la muse ailée et attique de M. Clairville, seront-ils donc forcés de tourner sans cesse dans le même cercle?

Voilà comme on parle, et l'on s'abuse étrangement. En vérité, le public est d'une ignorance crasse. Homère a-t-il refait *l'Iliade* à quatre ans de distance, et Virgile *l'Énéide*, et Dante *la Divine Comédie*, et Milton *le*

Paradis perdu, et Shakspeare *Othello*, et Molière *le Misanthrope* et *Tartuffe?* On n'écrit pas *les Bibelots* tous les jours, et puisqu'ils ont partout soulevé l'enthousiasme des populations, non-seulement dans la moderne Athènes, mais à Brives même, et à Carcassonne, et à Carpentras, pourquoi devrions-nous en priver les générations nouvelles ? D'ailleurs, la foule y vient, et *les Bibelots* « font de l'argent. » Voilà l'argument suprême et sans réplique.

L'Ambigu dit à peu près ceci dans ses annonces, que les journaux publient avec une naïveté charmante : La pièce que nous avons l'honneur de représenter tous les soirs, bien que maltraitée unanimement par la presse, attire un monde fou. La recette est miraculeuse. Nous ne savons plus où placer nos lingots.

L'Ambigu a raison et la critique a tort.

Le Gymnase est en grand progrès ; qui oserait le nier? Non-seulement il vit sur ses anciens vaudevilles, mais il emprunte des pièces littéraires au répertoire du Palais-Royal. Je ne désespère pas de voir bientôt *l'Omelette fantastique*, *le Bourreau des Crânes* et *la Mariée du Mardi-gras* sur cette scène où nous avons applaudi

les vigoureuses peintures d'Alexandre Dumas fils, et l'une des plus charmantes pièces de ce temps, *le Gendre de M. Poirier*.

Je suis encore tout ébloui des richesses et des merveilles du nouveau théâtre impérial du châtelet. Voilà, enfin, une salle admirable, digne d'une grande ville et d'un grand peuple; vaste, aérée, splendide. Elle est peut-être trop sonore; mais cela ne messied pas aux grandes épopées militaires qui viendront se dérouler dans ce cadre immense. La voix des généraux commandant les manœuvres retentira comme un clairon de Sax; le canon tonnera avec des roulements de tonnerre. La nuit est supprimée; le spectacle se passe en plein jour, Un plafond, rayonnant comme le disque même du soleil, vous enveloppe et vous inonde d'un torrent de lumière. Mais cette clarté, trop vive, est adoucie par une coupole de cristal opaque, et peut se diminuer à volonté, selon les besoins de la scène. On n'a rien vu de plus simple et de plus grandiose que ce curieux appareil.

Il n'y a qu'une chose que je regrette : c'est la pauvreté et la laideur du vêtement moderne. Quand on voit ruisseler ces flots de lumière sur des habits noirs

déteints, sur des chapeaux fanés, des gants de couleur, des casquettes et des blouses, on est choqué du contraste. Il faudrait, pour remplir dignement cette salle si brillamment éclairée, la cour de Louis XIV; des habits de velours et de moire, garnis de diamants et de perles; des étoffes tombées du ciel, « des robes d'or sur or, rebrodé d'or, rebordé d'or, et, par-dessus, un or frisé, rebroché d'un or mêlé avec un certain or, » enfin, des costumes princiers.

Mais, à défaut de ces pierreries, de ces brocarts, de ces *divines étoffes*, de ces œuvres de fée, de ces magnificences qui nous sont inconnues, on devrait, au moins s'habiller en grande toilette de bal, comme on fait à Londres lorsqu'on va à Covent-Garden ou au Théâtre de sa Majesté. Cela est impossible au Cirque, théâtre populaire. Il n'importe, après tout, que la tenue des spectateurs jure un peu avec tant de dorures. Ce qu'il faut regarder, c'est la scène, et, véritablement, la direction n'a rien négligé pour que les costumes et les décors, les machines, le spectacle et les ballets fussent parfaitement en rapport avec la richesse et l'éclat de la salle.

On assure que depuis que le nouveau théâtre est

ouvert, la recette s'est élevée tous les soirs à 8,000 francs. Maintenant, je le demande, est-il juste que les auteurs des paroles de cette féerie insensée profitent, dans une proportion si large, de cette affluence extraordinaire, de cette recrudescence de succès qui n'est due qu'à l'inauguration de la nouvelle salle et aux frais ruineux de la mise en scène? Évidemment les traités de la société des auteurs sont à refaire sur des bases plus équitables et plus rationnelles. Quand le Cirque aura payé six pour cent à celui qui lui apporte un canevas qu'il revêt de ses splendeurs, il aura donné plus qu'il ne doit. Le reste est pour l'architecte, le tapissier, le machiniste, le décorateur et le marchand de gaz, qui sont les véritables auteurs de ces féeries.

1er septembre 1862.

XXXVI

DERRIÈRE LE RIDEAU

Quand on voit tomber si tristement, comme au Gymnase, au Vaudeville et sur d'autres scènes plus ou moins importantes, des pièces dont les auteurs ont certainement beaucoup de talent et d'esprit, on se demande s'il n'y a point quelque vice radical, quelque faute originelle et commune dans la manière de dresser le plan d'une œuvre dramatique, d'en agencer les scènes, de les écrire, de les corriger, d'en distribuer les rôles, de les apprendre et de les répéter. On ne comprend pas que des hommes habiles, qui n'en sont point à leur coup d'essai, que des artistes qui ont dix ou

quinze ans de profession, que des directeurs qui ont joué et enterré plus de drames, de comédies et de farces que certains médecins en vogue n'ont tué de malades, ne voient point au bout de trois ou quatre mois de répétitions, ce qui saute aux yeux du premier venu, et provoque les murmures et les sifflets de toute une salle. Il faut qu'il y ait à cela quelque raison qui échappe au public; tâchons de la connaître ou de la deviner, montons sur le théâtre, et voyons ce qui s'y passe, à huis-clos, « devant que les chandelles ne soient allumées. »

Suivez-moi sans crainte, ces dédales me sont familiers. Voici l'entrée des artistes; montez une marche, puis une autre, puis une troisième, et tenez-vous à la rampe. Maintenant tournez à droite, quelques pas encore, prenez à gauche, traversez ce couloir, poussez une porte; nous voici sur la scène. Prenez garde de vous heurter à un portant ou de tomber dans une trappe. Bien! restez là dans la coulisse et, ne trahissez, par aucune marque d'approbation ni d'improbation, la présence d'un profane.

Il est midi. Un jour douteux, une clarté blafarde filtre des croisées du cintre. Quand vos yeux se seront faits

à cette demi-obscurité, vous distinguerez les personnes qui sont sur le théâtre et à l'orchestre. Voilà le souffleur dans son trou ; un quinquet, posé près de lui et dont la mèche fume et charbonne, éclaire son manuscrit sillonné de renvois et de ratures. Plusieurs pains à cacheter fixent sur des feuilles doubles les inspirations successives qui ont déjà modifié profondément le premier jet de l'ouvrage. Le pauvre homme bâille et s'étire en attendant qu'on lui ordonne de continuer. Le directeur est sorti un moment pour parler aux machinistes. La première actrice, en négligé, un fichu attaché sous le menton, pâle, défaite, les yeux battus, se plaint d'une migraine actroce à l'un des auteurs, car ils sont plusieurs, deux qui se nommeront et trois qui ne se nommeront pas.

Comment, direz-vous, tant de monde a-t-il pu travailler à la même pièce sans nuire à l'unité de composition, de pensée et de style, qui est le premier mérite d'une œuvre de théâtre? Rien n'est plus facile à comprendre. Il y a des enfants de plusieurs pères qui ne s'en portent pas plus mal. Au demeurant, tous les collaborateurs n'ont pas contribué de la même façon, ni pour une part égale à l'achèvement de ce prodigieux

édifice. Ils y ont chacun apporté leur pierre comme à la tour de Babel. Il en est même qui n'ont rien apporté du tout ; aussi ne leur donnera-t-on que trois pour cent sur les droits et un dixième sur le prix de la brochure, s'il y a lieu. Pourquoi s'ils n'ont rien fait? C'est pour ne point décourager les paresseux. D'ailleurs, peu ou prou, on a toujours fait quelque chose, et quand on n'est pas d'une pièce, c'est qu'on ne l'a point voulu. Celui-ci a trouvé le sujet, c'est-à-dire qu'il l'a pris dans un livre ; celui-là a dérangé le scénario ; un autre a mis les fautes en français ; un quatrième a fait les commissions ; un cinquième n'a pas nui à la réception de la pièce, étant le commensal assidu de l'amie du directeur.

Cependant, un de ceux qui seront nommés reçoit à bout portant les reproches et les récriminations de l'actrice à laquelle il a eu le tort de confier le premier rôle. « Il faut me changer tout le troisième acte, dit-elle ; il est rempli d'allusions désagréables. — Pouvais-je supposer, madame, qu'une personne de votre esprit, de votre vertu... — Taisez-vous, maladroit, ne voyez-vous point que ces créatures nous écoutent ?

Ces *créatures*, selon la charitable dame, sont l'ingénue qui dévore des gâteaux et la coquette qui est en train de lire un roman. Ni l'une ni l'autre ne se soucie d'elle et n'a fait la moindre attention au regard venimeux qu'elle leur a lancé. L'amoureux, — si bien frisé, si verni, si luisant, le soir, — assis sur un tabouret, la tête en bas, les pieds en l'air, étend nonchalamment sur une table, à l'américaine, son pantalon rongés de boue et ses bottes crottées. Le comique fait semblant de laisser tomber sa canne, se penche pour la ramasser, et dit à l'oreille de son camarade : « J'ai envie de rendre mon rôle; il est gai comme un convoi de troisième classe. — Veux-tu le mien? dit l'amoureux, je te le cède ; il n'y a pas un effet. » Les comparses jouent dans un coin, les choristes tricotent, le pompier se promène et le garçon du café voisin laisse tomber avec un bruit épouvantable, son plateau et ses tasses qui sont plus dures que du granit.

— Messieurs, ne perdons pas de temps, dit le directeur en reprenant sa place à l'orchestre. Où en sommes-nous? — On répète le cinquième acte, dit le régisseur. — Encore! fait l'amoureux; mais voilà

deux mois que nous le répétons, ce cinquième acte. On veut donc nous abrutir! — Il y a un changement, dit le directeur. — Un changement! s'écrient sur le même ton quinze voix désolées. Les auteurs se lèvent pour sortir.

— Écoutez-moi, cher ami, dit le directeur, en arrêtant, par le bouton de l'habit, l'un des cinq complices qui ont plus plus ou moins perpétré l'ouvrage en question. J'y ai pensé toute la nuit.

— Vous auriez mieux fait de dormir.

— Le dénouement ne peut marcher ainsi. Votre asphyxie par le charbon me paraît bien commune.

— Tant mieux! On a tellement abusé des moyens bizarres, que, pour avoir du succès, il faut revenir à ce qu'il y a de plus simple.

— Je préférerais que votre Georgina se jetât par la fenêtre, du troisième étage. Cela nous ferait un beau décor, et...

— Je déclare que nous ne changerons plus un mot à la pièce. Ce cinquième acte a été refait vingt fois. D'abord les amoureux devaient se marier; puis l'un deux s'engagait dans les chasseurs de la garde et l'autre entrait au couvent; puis ils se fai-

saient sauter la cervelle avec un fusil à deux coups; puis on tuait deux lièvres à leur place, pour ne pas attrister les spectateurs; puis vous avez trouvé plaisant de faire arrêter le fiancé pour dettes et de le faire conduire à Clichy, tandis que la jeune fille se dirigeait vers la mairie; puis vous avez proposé un suicide par immersion, parce que vous avez une vieille rivière dont vous vouliez tirer parti. Je suis las, entendez-vous, de toutes les folies qui vous passent par la cervelle. Le dernier qui parle a toujours raison dans ce théâtre. Vous jouerez la pièce telle que vous l'avez reçue ou vous ne la jouerez pas.

— Comment, reçue! s'écrie le directeur avec une explosion de colère qui fait sauter son chapeau au plafond. J'ai reçu votre pièce, moi! voilà qui est trop fort! J'ai ignoré, jusqu'au dernier moment, quel sujet vous traiteriez et quel titre il vous plairait de donner à votre ouvrage. A l'heure qu'il est, je n'en sais rien encore. Vous m'avez dit : Je vous livrerai une pièce en cinq actes le 1er octobre; elle entrera en répétition le 15. Il y aura un rôle pour A, un pour B, un pour C, un pour D. Je n'en ai pas su davantage. Le 2 septembre, vous m'avez lu un scénario où je n'ai rien com-

pris, parce qu'il était incompréhensible. Le lendemain, votre collaborateur n° 1 est venu me voir et m'a dit : Soyez en repos; c'est moi qui fais la pièce. Cela ne m'a pas rassuré. Vous m'avez envoyé votre manuscrit scène par scène, lambeau par lambeau. L'un de vous était à la campagne, l'autre se baignait à Trouville, l'autre essayait de faire sauter la banque à Hombourg, et maintenant que la pièce ne va pas, c'est à moi que vous vous en prenez, à moi qui suis la victime de votre paresse, de votre inexactitude et de vos divagations !

— Je vous conseille, en vérité, de vous plaindre et de rejeter vos torts sur nous, dit l'auteur. Ne faites donc pas le bon apôtre ! On sait fort bien ce qui en est, et vos simagrées ne trompent plus personne. La pièce avait dix rôles à l'origine, vous en avez voulu vingt. Cela fait bien, disiez-vous, sur l'affiche. Vous avez voulu utiliser toutes vos grues, dont vous prétendez faire de grandes comédiennes. Car vous avez aussi la manie de faire des artistes. Fabrique de gants de chevreau; atelier d'ingénues, de soubrettes, de jeunes premiers, de duègnes et de comiques, de comiques surtout; c'est l'emploi que vous réussissez le mieux;

ils n'ont qu'à vous prendre pour modèle; ils seront d'une gaieté folle. C'est vous qui nous avez demandé un rôle pour la protégée de votre bailleur de fonds, pour la cousine de votre associé, pour la nièce de votre claqueur, et maintenant que votre mise en scène ne va point, vous vous en prenez à nous qui sommes les victimes de votre mauvaise foi, de votre despotisme et de vos tartufferies.

La querelle pourrait durer longtemps, car les deux interlocuteurs ont également raison et se disent d'assez bonnes vérités. Mais un homme conciliant vient se placer entre eux, et d'une voix calme :

— Monsieur, dit-il à l'auteur, vous êtes bien décidé à ne faire aucun changement à votre cinquième acte?

— Plutôt nous retirerons la pièce.

— Fort bien; et vous, monsieur le directeur, persistez-vous à ne point vouloir jouer le cinquième acte tel qu'il est?

— Je me ferai plutôt couper les deux bras.

— A merveille! Eh bien, messieurs, il y a un moyen fort simple de vous mettre d'accord : c'est de suppri-

mer l'objet du litige. La pièce aura quatre actes au lieu de cinq, et tout sera pour le mieux.

— J'y consens, dit le directeur; j'ai entendu dire souvent à M. Scribe que tout ce qu'on coupe n'est jamais sifflé par le public. C'est autant de gagné.

— Vous êtes encore bien poli, vous! s'écrient en masse les auteurs; mais tant pis! Pourvu que les droits soient les mêmes, cela nous est absolument égal.

— Voilà qui est convenu, dit le directeur soulagé d'un grand poids. Il est temps d'aller dîner. Nous avons assez travaillé pour aujourd'hui.

Et le régisseur prend son chapeau :

— Messieurs et mesdames, demain à onze heures précises. On répétera la pièce en quatre actes.

La scène vous paraît comique et outrée; elle est de la dernière exactitude, et, avec de légères modifications, peut s'appliquer à tous les théâtres. Il n'y a presque point d'auteur qui termine une œuvre à loisir et qui exige qu'on la joue telle qu'elle est écrite sans y changer une syllabe. Il n'y a presque point de directeur qui ne change d'idée dix fois par jour, et qui tantôt ne cède aux caprices des auteurs, tantôt ne leur impose

les siens. L'habitude qu'on a prise de faire et défaire les pièces, pendant les répétitions, est absurde; cependant, plus nous allons, plus elle devient un usage reçu, une règle générale. On commande des rôles sur mesure; on les coupe, on les faufile, on les bâtit, quitte à les coudre plus tard, si on a le temps. J'ai vu répéter, pendant des semaines et des mois, des féeries stupides qui n'avaient même pas l'attrait de la nouveauté. Tous les jours le directeur, les auteurs, ou ceux qui s'étaient chargés de recrépir et de replâtrer ces vieilleries, arrivaient au théâtre avec une nouvelle scène ou un nouveau couplet. Les acteurs passaient leur temps à apprendre et à désapprendre; à oublier le lendemain ce qu'ils avaient dit la veille. Tous les jours on barbouillait un nouveau décor, ou l'on donnait quelques coups de ciseaux dans les costumes; d'un manteau on faisait une toque, et d'une toque un pourpoint; on mettait du rouge à la place du bleu, et du jaune à la place du violet. C'est l'inquiétude et la folie du désordre. Au bout d'un mois ou deux, comédiens, danseurs, tailleurs, peintres. machinistes, directeur, souffleur, musiciens, chef d'orchestre, tout le monde avait le vertige. On ne savait plus ce que l'on disait ni ce que l'on

faisait. Supposez un succès, si grand qu'il soit, après de tels gaspillages de temps et d'argent, vous comprendrez facilement que les recettes sont absorbées d'avance par les frais.

J'ai vu des artistes d'un grand talent répéter longtemps des rôles qu'ils n'ont pas joués, et être remplacés par d'autres artistes qui ne les valaient point. A quoi cela tenait-il? A une lubie, à un mot dit en passant par quelque pécore, à une dispute, à une rivalité, à un commérage de coulisses, à une antipathie personnelle, à une protection cachée, à des calculs et à des motifs encore moins avouables. Serrez de près ces équitables et candides administrateurs, ils vous répondront de l'air le plus franc, le plus ingénu du monde : « Mais, apportez-nous donc des pièces, donnez-nous donc des acteurs et des actrices qui aient le moindre talent, même en herbe, nous les accueillerons à bras ouverts, nous leur signerons des engagements en blanc; notre théâtre, notre activité, notre intelligence, notre fortune, notre vie sont à eux. » Oh! les aimables gens, et qu'on a tort de ne pas les croire sur parole!

Êtes-vous curieux d'assister à un autre intermède

qui se joue aussi fort souvent et qui ne manque ni d'originalité ni d'a-propos? La répétition finie, le directeur rentre dans son cabinet pour prendre son paletot. Il a été suivi par une jeune personne qui lui saute au cou et lui dit à l'oreille :

— Vous voyez bien, monsieur, que votre coquette n'ira pas!...

— Elle est un peu molle...

— Elle est affreuse. Je sais le rôle; mes costumes sont tout prêts ; des robes superbes, du satin, du velours, des dentelles; mon parrain ne regarde pas à la dépense. Dites un mot, et votre pièce est sauvée.

— Cela ne dépend pas de moi, dit le directeur en se débarrassant comme il peut des câlineries et des étreintes de sa pensionnaire. Allez voir l'auteur; vous êtes jeune, vous êtes jolie, vous avez de l'aplomb; c'est plus qu'il n'en faut pour réussir. Espérez.

La jeune personne ne dort pas. Le lendemain, levée au point du jour, belle, parée et sous les armes, elle se rend chez l'auteur à sept heures et demie du matin. Mais elle a été précédée; une visite est déjà au salon. Qui a pu se présenter chez un garçon de si grand matin?

C'est une comédienne antique et chargée de famille, chez qui l'activité et l'intrigue ont remplacé la jeunesse et la beauté. Elle s'est glissée, sur la pointe du pied, légère comme une ombre, avec des frétillements et des ondulations de couleuvre.

La dame s'assied; l'auteur s'éloigne.

— Monsieur, je viens de la part du ministre.

— De quel ministre, madame?

— Mais... de tous les ministres.

Nota bene. — Elle a passé deux heures dans l'antichambre d'un sous-chef de bureau, et n'a parlé qu'à l'huissier.

Elle reprend :

— Vous n'êtes pas, monsieur, sans savoir que j'ai connu, en d'autres temps, plus d'un grand personnage qui s'intéresse à la fin de ma carrière. Je viens donc, sans détour, vous demander le premier rôle de votre pièce.

— Mais il est donné, madame, et vous me voyez vraiment désolé de ne pouvoir rien faire pour une personne de votre mérite, si protégée d'ailleurs, bien qu'elle n'ait besoin d'aucune protection.

— Prenez garde, monsieur; ceux qui ne sont pas

avec moi sont contre moi. Si vous me refusez votre rôle, la pièce sera sifflée et abîmée par les journaux.

L'auteur s'incline et se retire. La dame sort furieuse, descend l'escalier en maugréant, remonte dans son fiacre et continue sa tournée du matin.

C'est ce qui s'appelle essayer d'emporter un rôle par intimidation.

D'autres l'obtiennent par séduction.

D'autres par sommations. (Ce sont celles qui ont prêté de l'argent à leur directeur).

Étonnez-vous après cela qu'il y ait tant de chutes, et tant de succès plus honteux encore que des chutes!

Quant aux directeurs qui créent les artistes, qui les *font* comme on fait les allumettes, avec un éclat de bois et un brin de soufre, ils sont à mettre sous verre. Ils s'imaginent sérieusement que ce sont eux qui font la recette; qu'il leur suffit d'éclairer leur salle et de s'établir dans leurs loges, visibles à l'œil nu, pour que la foule accoure et s'étonne qu'on n'aît pas augmenté le prix des places. Ils s'attribuent modestement tout ce qui se fait de bien dans leur théâtre; ils reçoivent les compliments sans sourciller; tous les bravos leur sont dus; tous les effets, ils les ont trouvés. Si on applau-

dit, ils saluent; si l'on rappelle, ils se lèvent et s'écrient : Me voilà ! Comme les mères d'actrices et les maris des danseuses, ils finissent par dire, sans y prendre garde : « Nous avons bien dansé, hier au soir ! On nous a jeté vingt bouquets. On a *bissé* notre air ! Et le petit vicomte, celui qui a de si jolies moustaches, nous a fait une déclaration, et le petit marquis, celui qui ne paye pas ses différences, nous a prié à souper. »

Cela n'est que ridicule. Parce qu'on est tombé une fois, par hasard, sur des artistes de talent, et que ces artistes, à force de travail et d'étude, ont fait des progrès, et qu'en faisant des progrès ils ont acquis un nom, et que ce nom leur a valu des engagements brillants, soit à Paris, soit à l'étranger, est-ce une raison pour croire qu'on n'a qu'à frapper la terre du pied pour en faire sortir des Bressant, des Berton, des Geoffroy, des Déjazet? Mais, si vous possédez cette recette merveilleuse de donner du talent à ceux qui n'en ont pas, que n'en usez-vous plus souvent? Pourquoi, lorsqu'un comédien sort de chez vous, le remplacez-vous par un élève mal dégrossi, par un acteur de province, gauche, froid, guindé, empêtré, ou par un farceur grimacier, inepte et de bas étage? Pour-

quoi n'avez-vous plus que des médiocrités et des nullités? Pourquoi prenez-vous aux petits théâtres des figurantes, des modèles et des danseuses, et pourquoi, chez vous, ne font-elles pas plus de progrès qu'elles n'en faisaient ailleurs? Pourquoi restent-elles ce qu'elles étaient, danseuses, figurantes et modèles? Qu'attendez-vous pour leur donner du génie. Allons, sorciers, puisque vous le pouvez, faites donc des miracles!

Le rôle d'un directeur est assez difficile et assez beau pour que l'on n'en cherche point d'autres. Recevoir les pièces, distinguer les talents, suivre les progrès de l'art, épier les goûts du public, surveiller la mise en scène, administrer avec sagesse, avec ordre et prévoyance, concilier tous les intérêts, aplanir tous les obstacles, respecter tous les droits sans froisser aucun amour-propre, voilà une tâche assez ardue et assez délicate pour satisfaire l'ambition d'un homme actif, intelligent et laborieux, J'en connais qui s'en contentent et à qui jamais il ne viendrait à l'esprit d'imiter certaine directrice, amie du bon La Fontaine :

> Une mouche survient et des chevaux s'approche,
> Prétend les animer par son bourdonnement,

Pique l'un, pique l'autre et pense à tout moment
Qu'elle fait aller la machine
. . . .
Aussitôt que le char chemine
Et qu'elle voit les gens marcher,
Elle s'en attribue uniquement la gloire.

Au moins cette pauvre mouche ne touchait pas de traitement et ne prélevait aucune part sur les bénéfices.

Mais en voilà assez pour cette fois. On a frappé les trois coups, la toile se lève, et nous n'avons plus à nous occuper de ce qui se passe derrière le rideau.

27 octobre 1862.

XXXVII

MARIO A L'OPÉRA

Les bourgeois, qui s'étonnent de tout, ne peuvent se persuader qu'un ténor ait les appointements d'un maréchal de France, d'un ambassadeur ou d'un ministre. Cela les irrite et les scandalise. Ils lèvent les deux bras vers le ciel et ils s'écrient : Mon Dieu, où allons-nous !

Ce qui devrait les surprendre, c'est l'extrême discrétion de ces messieurs. Ils chantent vraiment pour rien; ils ont des goûts fort simples, des exigences fort modérées. Ils peuvent prétendre à tout et ils se contentent de peu. Ils professent les plus rares

vertus : la modestie, l'abnégation, la magnanimité et le mépris des richesses.

Car enfin il est prouvé que le monde ne peut pas se passer de ténors. Ils sont en très-petit nombre, et leur race disparait comme celle des mastodontes ou des carlins, révérence parler. Or, tous les plus beaux rôles du répertoire sont écrits pour ces voix introuvables. Si les ténors venaient absolument à manquer, il faudrait fermer les théâtres lyriques, et attendre une vingtaine d'années pour refaire autant d'opéras qu'on en a joué depuis Monteverde jusqu'à nos jours.

Les ténors grands et petits, étrangers ou indigènes, savent parfaitement cela, et n'en sont pas plus fiers.

Le bonheur est qu'ils n'aient point songé à se réunir entre eux et à fonder une association des ténors.

Que pourrait-on leur objecter ?

Ils diraient : Nous avons nos petits statuts, tout comme d'autres associations du même genre; nous sommes une société privée, établie selon la loi, pour veiller à nos intérêts; nous avons notre commission, notre caisse et nos receveurs-généraux; nos agents sont MM. de Rothschild et Pereire, qui veulent bien se charger de nos rentrées; voilà !

Nous sommes une société éminemment philanthropique, car nous songeons d'abord à nous et puis à nos semblables, c'est-à-dire à tous ceux qui ont une voix de ténor de tête, de poitrine ou de genou, et pour que les gros poissons ne mangent pas les petits, nous maintenons l'égalité des droits non-seulement pour les *tenoroni*, mais pour tous les *tenoretti* et les *tenoracci* de l'univers.

Aussi tout homme ayant reçu de la nature le moindre *la* ou quelque son qui lui ressemble, à moins d'être archifou, s'empressera de faire partie de notre société, et quand il sera bien avéré qu'il ne reste plus en dehors de nous l'ombre d'un ténor, nous traiterons *de gré à gré* avec les théâtres. C'est-à-dire que si les théâtres acceptent nos conditions, nous serons les meilleurs amis du monde; s'ils refusent, nous n'en serons pas moins bons amis, mais nous les enverrons se pourvoir ailleurs, et, en attendant, nous les mettrons en interdit.

Nous ne sommes pas égoïstes, car notre générosité s'adresse aux morts aussi bien qu'aux vivants, et nous venons de décider que tout théâtre qui ne dressera pas dans son foyer public une statue à Garcia, à Elle-

viou, à Nourrit père, et qui ne fera pas une pension à leur femme, à leurs enfants ou à leurs neveux jusqu'à la dernière postérité, aura affaire à nous. Il sera privé à jamais de nos secours, et mourra dans l'impénitence et dans l'excommunication finales. *Anathema sit.*

Nous ne sommes pas exclusifs et nous invitons les soprani, les contralti, les basses, les barytons, les dugazons, les trials et les chantres de la chapelle Sixtine, s'il en reste, à se constituer en société particulière, ou à se joindre à nous pour traiter aussi *de gré à gré* avec les théâtres.

Enfin, nous ne sommes pas une coalition temporaire et fortuite, nous sommes une association permanente, ce qui est bien autre chose; mais si l'un de nous s'engage à d'autres conditions que celles que nous avons arrêtées, il sera passible de vingt-cinq mille francs d'amende.

Et pour montrer notre déférence au gouvernement, notre commission ira tous les ans, le 1er janvier, porter nos hommages et nos vœux à S. Exc. le ministre d'État. Si elle est reçue, elle dira, du ton le plus pénétré et le plus respectueux : Monsieur le ministre, c'est vous qui donnez les priviléges, mais c'est nous qui

faisons la loi. Si un directeur n'obtient pas notre *exequatur*, s'il ne souscrit pas au traité que nous lui présentons avec toute la bonne grâce et toute l'inflexibilité dont nous sommes capables, il peut enlever ses affiches et fermer son théâtre. Son privilége restera dans sa famille comme un titre d'honneur et un gage de votre haute bienveillance. Mais, en réalité, nous sommes les maîtres, et il fera bien de s'entendre avec nous.

Ainsi parleraient, sans doute, messieurs les ténors, s'ils s'étaient avisés de fonder une association qui, dès le lendemain, serait devenue toute-puissante. Et alors, où s'arrêteraient leurs prétentions?

Ils demanderaient 50,000 francs par mois, payés d'avance, avec 2,000 francs de feux pour chaque représentation.

Item. Une loge à trois salons tendus de cachemire des Indes, avec des rideaux de brocart et des tapis de Turquie.

Item. Un carrosse bleu-ciel à filets d'or, attelé de six chevaux alezans, avec un cocher poudré sur le siége, et trois laquais par derrière, armés de joncs à pommes d'or pour écarter la populace.

Item. Une table de douze couverts, somptueusement servie.

Item. Six bayadères, vêtues de gaze et couronnées de fleurs, pour leur servir, sur des plateaux de vermeil, des liqueurs et des sorbets.

Eh bien ! ne faut-il pas leur savoir gré que, pouvant tout exiger, ils veuillent bien se contenter de cent mille francs par an, ou de deux mille francs par soirée ?

Encore ont-ils des raisons sans réplique pour ne point descendre au-dessous de ce minimum. Leur voix est si fragile ! Leur carrière est si courte ! A les entendre, ils ne font que paraître et disparaître. « Tantôt vous me verrez, et tantôt vous ne me verrez plus. » « Je passai ; il n'était plus là ! » dit l'Écriture.

Cela n'est pas, direz-vous, d'une exactitude absolue, et, tout au moins, il y a de grandes exceptions.

Donzelli, à soixante-cinq ans, a toute sa voix, plus énergique et plus vibrante que jamais, et s'il ne consent à chanter que dans son palais de Bologne, ce n'est point que le théâtre ne veuille plus de lui, c'est lui qui n'a plus voulu du théâtre.

Rubini s'est retiré à cinquante-deux ans, dans toute la force et l'éclat de son talent magnifique. On le suppliait de chanter quelques années encore ; mais comme il avait une petite fortune de cinq millions, et que, de plus, il était sage, il s'en alla planter ses choux à Bergame.

Mario, le plus jeune de sa génération, en était déjà à la vingt-cinquième année de sa carrière, lorsqu'il a eu la malheureuse idée de rentrer à l'Opéra, où il avait débuté jadis, et où, peut-être, comptait-il encore nous charmer pendant vingt ou trente ans.

Je ne sais si Mario a les millions de Rubini, mais il faut lui rendre cette justice qu'il a toujours vécu en grand seigneur. Il ne s'est jamais refusé un tableau de maître, un objet de prix, une curiosité, une arme rare. Il a acheté la villa Salviati à Florence, et il a fait construire un hôtel sur le boulevard de l'Empereur. Avant les chemins de fer, il voyageait en poste, et il n'a jamais donné aux postillons moins d'un louis de pourboire. Il a secouru largement ceux de ses compatriotes qui ont eu recours à lui. Il a été de toutes les souscriptions publiques ou privées. Si l'on demandait des fusils en Italie, Mario envoyait un canon ; si on

levait un homme, il habillait un bataillon à ses frais; si l'on dressait une statue, il fournissait le marbre et payait le sculpteur.

Mais il n'est pas moins vrai que le public a fait tout ce qu'il pouvait pour Mario, et que ce charmant artiste a gagné, en moyenne, deux cent mille francs par an depuis un assez grand nombre d'années.

Par quels moyens était-il arrivé à une conservation si miraculeuse qu'on ne lui donnait pas, jusqu'à l'année dernière, la moitié de son âge? Tous ces détails, à première vue, peuvent sembler inutiles ou indifférents au public. C'est une erreur; nous touchons là à une question vitale pour les artistes, à l'organisation des théâtres, au taux des appointements, aux caprices et aux engouements de la foule, à l'hygiène et aux tempéraments des chanteurs. Il y a des voix qui durent plus ou moins, soit parce qu'on sait les conduire, soit parce qu'on les soigne et qu'on les ménage, au détriment des œuvres qu'on interprète. Puisque nous avons sous les yeux un artiste dont l'organe n'a jamais été d'une grande force ni d'une grande étendue, voyons par quel secret il l'a fait durer si longtemps et par

quelle habileté magistrale il en a tiré jusqu'au bout un assez bon parti.

Ses amis vous diront qu'en sortant du lit, Mario va se placer sous un robinet d'eau froide qui laisse tomber sur toute sa personne une pluie fine et glacée. Cela l'empêche, assurent-ils, d'être enrhumé plus de cinq ou six fois par an, et ses rhumes ne durent que deux mois.

J'en demande pardon à l'hydrothérapie, mais je crois que Mario ne s'est maintenu si longtemps aux Italiens que parce qu'il s'est prodigieusement épargné. Dans des opéras très-courts, et qui ont rarement plus de deux ou trois actes, il ne chantait qu'un air, une romance, une ballade, et il retranchait ou escamotait le reste. Il nuançait merveilleusement un largo, il enlevait la *stretta,* quand il était en voix, mais il ne la disait qu'une fois, et il coupait sans façon la reprise. Dans les morceaux d'ensemble, il ouvrait la bouche et ne donnait point de son. Tant pis pour les auteurs! tant pis pour le public! On ne prodigue point les notes dont chacune vaut cinq louis.

Les abonnés et l'artiste se connaissent de longue date. On se traitait de part et d'autre avec une fami-

liarité, une aisance parfaites, comme de vieux amis. Mario arrivait quand il voulait, se prélassait dans sa loge, grondait son valet de chambre, plaisantait son coiffeur, ou causait avec ses intimes. On ne levait le rideau que quand il en donnait l'ordre ; il faisait faire des entr'actes d'une longueur énorme. Personne ne soufflait mot.

On a dit que Mario n'avait pu s'entendre cette année avec le directeur des Italiens, parce qu'il demandait un prix exorbitant et que M. Calzado l'a marchandé. Une chute arrange bien des choses. M. Calzado est trop heureux de repêcher les restes de son ancien ténor, après le naufrage de l'Opéra. Il a transformé son théâtre en ambulance, et il a recueilli, soigné et pansé un blessé qui lui fut cher. C'est bien, c'est très-bien. Nous ne connaissions pas M. Calzado sous ce nouvel aspect de garde-malade et de sœur de charité. Le directeur a oublié ses rancunes, l'artiste a rabattu de sa fierté, peut-être aussi de ses prétentions; on s'est pardonné, on s'est embrassé.

Abbracciamoci di core
E speriam felicita

Ce soir même, Mario reprendra aux Italiens ses

nonchalantes habitudes. Il aura un grand succès, cela est sûr, et n'en eût-il point, on le lui fera. Le seul homme avec lequel il devra compter désormais est M. Dai Fiori.

M. Dai Fiori est le régisseur général, l'avertisseur et le metteur en scène du Théâtre-Italien. Il cumule, avec ces fonctions importantes, l'emploi de second ténor, et nul ne gesticule plus que lui et ne se pénètre mieux d'une situation dramatique.

Il y a eu deux phases dans la vie de M. Dai Fiori. La première, lorsqu'il demeurait rue Buffault; la seconde, depuis qu'il demeure aux Batignolles.

Quand M. Dai Fiori demeurait rue Buffault, il n'était pas pressé de rentrer chez lui. Cela lui était égal que Mario ou la Frezzolini fissent attendre le public. Tout le monde prenait ses aises; les comparses ne se hâtaient point, les machinistes s'endormaient sur leurs portants; les prêtresses de Norma, ou les demoiselles d'honneur de Lucie, accomplissaient leurs évolutions sur la scène avec une majestueuse lenteur.

Mais depuis que M. Dai Fiori demeure aux Batignolles et qu'il ne veut pas manquer l'omnibus de onze heures et demie, tout est changé aux Italiens. Le

régisseur est inflexible ; l'avertisseur ne fait grâce à personne. Il n'y a plus de longs entr'actes; les musiciens pressent leurs mouvements, les chanteurs n'ont pas le temps de respirer, les machinistes précipitent leur manœuvre. Enfin, M. Dai Fiori est exact comme cette fameuse montre marseillaise, qui faisait son heure en trente-cinq minutes.

Ainsi donc, si Mario veut se mettre bien avec M. Dai Fiori, il faut qu'il arrive au théâtre à sept heures précises, et qu'il ne flâne plus pendant les entr'actes. Il pourra se rattraper sur son rôle; plus il passera de morceaux, plus M. Dai Fiori l'honorera de sa protection.

La faute impardonnable de Mario a été de vouloir changer de genre, à son âge, et de rentrer à l'Opéra quand il n'avait même plus de moyens suffisants pour le Théâtre-Italien. Les artistes ne sont entourés que de flatteurs. Si quelqu'un les avertit avec franchise, en termes polis, mesurés, qu'ils ne sont plus ce qu'ils étaient autrefois, ils font pis que l'archevêque de Grenade. Ils ne se contentent pas de renvoyer le donneur d'avis, en le plaignant de son mauvais goût; ils le méconnaissent et le calomnient. J'ai vu, je vois tous

les jours des chanteurs et des cantatrices qui n'ont plus de souffle, et qui soutiennent que leur voix n'a jamais été meilleure. Et ce qu'il y a de plus inouï, c'est qu'ils le croient de très-bonne foi. Ainsi, une prima donna que je ne veux point nommer, est allée affronter, il y a trois ans, à Madrid, une réception sauvage : des sifflets, accompagnés de projectiles. S'est-elle ravisée et corrigée ? Nullement. Elle est revenue ici, a cherché de nouveau à être réengagée, et n'y pouvant réussir, a voulu, au moins, paraître une fois sur ces planches où, jeune, elle avait triomphé. C'était pitoyable. Les avertissements, les conseils n'ont pas manqué à Mario. Il a vu que cela n'allait guère aux répétitions; qu'il ne savait point son rôle en français ; que la mémoire le trahissait à chaque instant; que son accent, plus fort qu'aucun étranger ne l'a jamais eu en parlant ou en chantant, blessait les oreilles françaises au point que l'orchestre entier n'a pas été maître assez de lui-même pour réprimer un mouvement d'hilarité. Il a vu tous ces symptômes alarmants, et il a passé outre.

Maintenant, y avait-il dans la salle un parti hostile, un coin d'opposants, des gens prêts à chuter, quand même on ne leur eût donné aucun prétexte ? C'est pro-

bable. Mais, dans tous les cas, on aurait tort d'y voir une querelle de compagnonnage, une protestation de la part ou dans l'intérêt des artistes de la maison, contre les chanteurs étrangers envahissant l'Opéra. Tous les talents ont droit de cité à l'Académie impériale de musique, et la liste est longue des Allemands, des Belges et des Italiens qui ont reçu à l'Opéra le meilleur accueil. Il suffira de citer Tamberlick, Gardoni, Bettini, Mme Alboni, Mlle Cruvelli, Mme Bosio, Mme Borghi-Mamo, Mlles Marchisio, Mme Tedesco et M. Mario lui-même, quand il était à son aurore, et ne prévoyait pas qu'un jour il y reviendrait à son déclin.

Peut-être aura-t-on cru que la direction de l'Opéra était dans l'intention d'imposer cet artiste. On s'est trompé, assurément; mais les protections, réelles ou supposées, ne valent rien quand on arrive devant le public.

L'auteur orgueilleux du *Tannhauser* en a fait la triste expérience. Patronné par de grandes dames étrangères, il affectait un superbe dédain pour l'opinion, insultait la presse, et osait écrire dans sa lettre aux *Débats* qu'il n'était venu à Paris que pour s'entendre et se juger lui-même, n'ayant pu assister en Allemagne à la re-

présentation d'aucune de ses œuvres. Cette audacieuse gasconnade eut la réponse qu'elle méritait.

La Reine de Saba avait eu aussi un tour de faveur; elle avait passé sur le corps de Gevaërt, de Félicien David et de bien d'autres dont les ouvrages avaient été écartés, ajournés ou suspendus pour lui faire place. Elle est tombée devant l'indifférence et les bâillements du public.

Quoi qu'il en soit, si Mario, dans cette triste représentation des *Huguenots*, avait eu un éclair de talent, toute prévention eût cessé, toute cabale eût été réduite au silence. Il y avait des malveillants, mais il y avait aussi dans la salle des amis de l'artiste qui n'eussent pas mieux demandé que de le soutenir et de le défendre, s'ils avaient pu. La majorité du public était plus attristée que sévère. Toutes les femmes, jeunes ou vieilles, qui assistaient à la représentation, se sont retirées avec un serrement de cœur indicible. Quant aux médiocrités jalouses, aux plats railleurs qui pullulent dans tous les théâtres, s'ils se sont réjouis de cette chute, ils n'ont qu'à faire un retour sur eux-mêmes. Ils peuvent bien se dire : « Voilà pourtant comme je serai dimanche. » Il n'est jamais de bon goût d'accabler un

camarade, surtout quand il est à terre. Les plus simples bienséances veulent au moins qu'on s'abstienne. Laissez le public et la critique faire leur devoir, et sachez bien qu'après tout vous n'aurez jamais les succès qu'a eus Mario, et que vous n'approcherez jamais de ses qualités ni même de ses défauts, qui ne sont pas ceux de tout le monde.

Malheureusement, les ennemis de l'artiste ont eu beau jeu. Mario s'est complétement troublé et fourvoyé; il a manqué de voix, de tenue, de mémoire; il n'a pas chanté juste; il disait un mot pour un autre; ses notes gutturales et comme étranglées, sa prononciation déplorable, ont produit le plus mauvais effet. Il a dénaturé l'accent, la couleur et le style des morceaux; on n'a jamais rien vu de pareil. On l'attendait au duo du quatrième acte. La déception a été plus grande encore et plus lugubre. Au cinquième acte, « les chants avaient cessé » pour Mario; sa résolution était prise, et il abandonnait une partie qu'il n'eût jamais dû tenter.

Au reste, à l'exception de madame Duprez, qui a chanté à merveille et qui s'est fait rappeler, et de madame Gueymard, qui a l'habitude du rôle, la repré-

sentation a été des plus négligées. L'exécution générale des morceaux d'ensemble, les chœurs, les mouvements, que M. Dietsch altère avec un incroyable laisser-aller, la mise en scène, les décors et les costumes qui s'en vont en pièces, auraient consterné Meyerbeer, s'il avait eu le malheur d'assister à cette Saint-Barthélemy de ses *Huguenots*. Il est grand temps que l'on remonte à neuf et que l'on répète à fond ce chef-d'œuvre comme on a fait pour *la Juive*. On remplacerait même M. Kœnig que personne ne s'en plaindrait.

Mario joue ce soir aux Italiens *le Barbier*, après sa jolie expédition. Il fait comme ces cavaliers désarçonnés qui remontent tout de suite à cheval avant que la meurtrissure ne soit refroidie. Aux Italiens, il est chez lui; il n'aura pas besoin de se gêner; il chantera quand il sera en voix; et, quand il n'en pourra plus, il remplacera le chant par une pantomime agréable, mais fort peu animée.

Il faut pourtant que ni lui ni les autres n'oublient la leçon qu'il a reçue. A propos de ce mémorable échec, qu'il aurait pu s'épargner, et de ce fâcheux spectacle, qu'il aurait dû nous épargner, j'ai un peu tracé l'histoire de la grandeur et de la décadence des artistes. On

doit de l'indulgence à un malheureux débutant ; on ne doit que la vérité à ceux que leur passé, leur position, leur fortune et leur expérience devraient mettre à l'abri d'aussi lourdes fautes et d'aussi inexcusables témérités.

Au surplus, voilà un article assez long que je voudrais terminer par une sorte d'apostrophe qui en serait comme la conclusion et la morale :

Rois de la scène, heureux du monde, enfants gâtés du public, idoles enivrées d'encens, excédées d'applaudissements, accablées de couronnes, profitez de vos années de vogue, de jeunesse et de succès ; vivez en princes, si cela vous agrée, faites de votre fortune un large et noble usage, mais songez aussi un peu à l'avenir, commencez par assurer votre indépendance, et quand l'heure de la retraite aura sonné, n'attendez pas, hélas ! que le public vous l'annonce, et ayez le bon esprit de quitter le théâtre avant que le théâtre ne vous quitte.

1er décembre 1862.

XXXVIII

L'OPÉRA ET SES DÉPENDANCES

On n'a parlé que de l'Opéra cette semaine et des changements de directions qui viennent de s'accomplir. Jamais peut-être M. Royer n'avait reçu tant de compliments et tant de félicitations, tant de marques d'amitié et d'intérêt. Il y a eu explosion de sympathies à son égard. Ceux qui n'avaient pas toujours approuvé ses actes, et je suis du nombre, ont été des premiers à lui serrer la main. Esprit distingué, caractère aimable et loyal, nature obligeante et facile, il a trouvé moyen d'être six ans directeur de l'Opéra, et de ne déplaire à personne. Il rendait service avec tant

d'empressement, ou il s'excusait de si bonne grâce ! On voyait au chagrin que lui causait le moindre refus qu'il n'était ou qu'il ne se sentait pas libre. « Nous n'usons pas de toute la liberté que nous avons. » C'est un mot de M. Guizot. M. Royer se croyait peut-être moins de pouvoir qu'il n'en avait en réalité.

Ce qui s'est dit tous bas, depuis huit jours, peu de gens oseraient le redire tout haut. J'essaierai pourtant de l'écrire sans timidité et sans témérité, avec des ménagements qui n'ôtent rien au fond des choses, et je tâcherai, s'il est possible, de ne blesser ni la vérité, ni les convenances.

On a dit tout d'abord que les changements de personnes ne servaient de rien tant que l'Opéra serait administré pour le compte de la liste civile, et que le seul moyen de sauver notre première scène, si tant est qu'elle soit en péril, est de la rendre à l'industrie privée.

Je ne suis nullement de cet avis. Trouvez-vous que les autres théâtres soient si bien dirigés que l'on puisse leur porter envie? Il n'y a pas longtemps, deux des principaux, dont l'un subventionné, tombaient en

déconfiture, et les artistes, qui dormaient tranquillement sur la foi des traités, se sont réveillés sur le pavé, du soir au lendemain. L'exemple n'a rien d'engageant. Un théâtre de drame non subventionné, celui-là, mais admirablement situé, et qui a réalisé des recettes magnifiques, est régi à l'heure qu'il est par une sorte de conseil des Dix, un comité des plus forts créanciers qui poursuit avec beaucoup de courage une liquidation laborieuse. Je ne vois pas que l'industrie privée fasse les choses mieux que l'État quand elle s'en mêle.

Si l'on se décide un jour pour la liberté absolue des théâtres, ce sera une épreuve à faire, et l'on en verra les résultats. Mais, avec le système compliqué des priviléges, des subventions et des commandites, il est préférable, selon nous, que l'Opéra soit à l'abri des chances aléatoires qui ont amené, à peu de mois de distance, les deux désastres de l'Opéra-Comique et du Théâtre-Lyrique. L'Opéra n'est pas un théâtre comme un autre ; c'est aux yeux des provinciaux et des étrangers la merveille des merveilles parisiennes, et il serait vraiment fâcheux que cette grande scène, qui est censée marquer le degré de civilisation, de bien-être et de goût que notre société se glorifie d'avoir atteint, fût,

par la faute d'un entrepreneur incapable ou avide, exposée à la honte d'une faillite.

D'ailleurs, on oublie que l'Opéra a été longtemps soumis au régime qu'on semble regretter aujourd'hui, et qu'on voudrait lui voir appliquer sur-le-champ comme un remède souverain. Qu'est-il arrivé dans cet âge d'or de l'industrie privée et des directeurs indépendants? Ceux qui ont eu l'habileté ou le bonheur de gagner beaucoup d'argent se sont empressés de faire, comme on dit, Charlemagne, et de passer la main à des hommes plus aventureux et plus modestes, — j'entends plus modestes, en ce sens qu'ils se contentaient d'un moindre gain. Si bien que de l'un à l'autre et d'un troisième à un quatrième, au lieu de bénéfices, il n'y eut plus que des pertes. Tous les ans le déficit augmentait dans des proportions énormes, et la maison de l'Empereur, plutôt que de laisser fermer l'Opéra et mettre le matériel aux enchères, paya les dettes de l'industrie privée, et prit l'excédant des frais à sa charge.

Mais, dit-on, la subvention n'était pas suffisante. Avec six cent mille francs, l'Opéra était une mauvaise affaire; avec huit cent mille, c'est une affaire excel-

lente: Vous n'avez qu'à la proposer demain, et vous verrez les candidats se présenter en foule.

Je le crois bien; on se bat pour un privilége de café-chantant, jugez ce qu'on ferait pour l'Opéra! L'affaire est grosse et belle, si belle et si grosse que l'eau en vient à la bouche aux spéculateurs. J'en connais un qui a déjà son plan. Il commencerait par faire des économies, beaucoup d'économies; retrancher par-ci, diminuer par-là, renvoyer quelques artistes, ou les prendre à l'écart et leur parler si bien de leurs véritables intérêts, qu'ils renonceraient à une partie de leurs appointements. L'orchestre et les chœurs n'auraient qu'à bien se tenir! Et comme les sujets ont bec et ongle pour se défendre, les petits payeraient pour les grands. On estime à deux cent mille francs les réductions que pourrait subir, sans que cela y paraisse trop, le budget de l'Opéra. Puis on frapperait un grand coup (si Meyerbeer pouvait donner l'*Africaine!*); on attendrait la prochaine exposition, la nouvelle salle, un événement quelconque, on vendrait le privilége, et le tour serait fait.

Mais qu'est-ce que l'art y gagnerait? Et les artistes et le public, et les auteurs et les compositeurs en sé-

raient-ils plus avancés, parce qu'un monsieur déjà riche aurait cousu à son paletot marron une nouvelle doublure de billets de banque?

Il y a toujours trop de candidats pour les directions vacantes. Nous l'avons vu ces jours-ci, et je ne sais pas pourquoi la comédie à portraits ne s'est pas encore emparée de ces types amusants. La galerie était complète. Voici le candidat perpétuel à toutes les directions. Dès qu'il apprend qu'un directeur est parti ou qu'il va partir, il se place devant le théâtre, il reçoit les compliments, il sourit d'un air aimable, il donne des poignées de main.

— Que fais-tu là par cet affreux brouillard, les pieds dans la boue? lui dit un passant qu'il arrête et qui est tout étonné de le voir de faction sous un réverbère.

— Eh! mon ami, j'attends les clefs.

Il attend si bien qu'un autre est nommé. Mais notre homme s'en console.

— Ce sera pour la prochaine fois, dit-il; si mes capitalistes avaient été aussi sérieux que moi, j'aurais enlevé l'affaire.

Il y a le candidat sournois qui fait jouer des trappes

et des sous-trappes, sans trop se mettre en avant, et dont le but n'est pas d'être nommé directeur, mais d'empêcher qu'un autre le soit.

Il y a le candidat grognon qui se plaint de la dureté des temps et de l'ingratitude des hommes. Voilà trente ans qu'il se met sur les rangs, pour tout faire. On lui a tout refusé. Il serait lampiste aussi bien que directeur, frotteur aussi bien que secrétaire, régisseur aussi bien que comparse. On n'a jamais voulu faire droit à aucune de ses demandes. On ne veut même pas vérifier ses titres, ses certificats, ses papiers. C'est une infamie!

Il y a le candidat bon enfant qui souscrit, les yeux fermés, à toutes les conditions qu'on lui impose. Veut-on lui donner des appointements? il les accepte avec reconnaissance. Une part dans les bénéfices? Il se confond en remerciements. Rien du tout? Il dirigera pour l'amour de l'art. Eh! mon Dieu! que sait-on? quand il aura fait suffisamment ses preuves d'incapacité et de maladresse, on lui donnera bien un petit bureau de tabac, ou il en sera quitte pour mettre sur ses cartes : « Ex-directeur de Bobino. » C'est un état.

Le candidat compositeur ou auteur commence par

déclarer qu'il ne jouera pas ses pièces et qu'il renonce à la musique à perpétuité. C'est un devoir de conscience, et quand bien même les règlements ne s'y opposeraient pas, il se ferait scrupule de recevoir une ligne ou une note de sa façon. Maintenant, si son frère, ou son cousin, ou son neveu, ou ses anciens collaborateurs veulent enrichir le théâtre dont il sollicite le privilége, de plusieurs productions remarquables, il s'engage à les monter avec le même soin, le même luxe et le même zèle, que si ces œuvres de génie n'appartenaient pas à des camarades ou à des membres de sa famille.

Il y a enfin le candidat dédaigneux, parce qu'il se croit indispensable. Quand vous lui demandez ce qu'il y a de nouveau, il regarde en l'air ou il vous prie de ne point parler politique. Il vous arrête au bout de la rue Richelieu.

— Je ne vais pas plus loin, dit-il, pour un empire!

— Est-ce que la nouvelle façade du Théâtre-Français vous fait peur?

— Non, mon ami... Vous ne voyez donc pas?...

— Les omnibus?

— Plus loin, derrière les omnibus, cette grande porte, le ministère d'État.

— Eh bien ?

— Eh bien ! on me guette, on a besoin de moi ; ils sont dans un embarras terrible, et ils n'en sortiront pas avec leurs trois théâtres ; il n'y a qu'un homme qui puisse les diriger tous les trois, et cet homme, vous devinez... Je me sauve au bois de Boulogne. Si l'on me voyait, on me prendrait de force.

Après les candidats viennent les commanditaires. Il y en a aussi de plusieurs sortes :

1° Les capitalistes sérieux qui placent leur argent dans un théâtre comme dans une affaire industrielle, dans l'exploitation d'une mine, dans la charge d'un agent de change. Ces bailleurs de fonds sont très-rares ; ils y regardent à deux fois avant de s'engager pour une somme importante, et ils ne risquent leur argent que lorsqu'ils ont la presque certitude qu'il leur rapportera vingt-cinq ou trente pour cent, plus une loge à l'année et quelques billets pour leurs clients.

2° On a vu de riches banquiers mettre de l'argent dans un théâtre, par complaisance, par des relations

du monde ou parce qu'ils se trouvaient engagés dans d'autres affaires, et qu'il eût été difficile de ne pas obliger quelqu'un qui leur était recommandé, ou tout simplement par morgue et par ostentation. Mais ils limitent la somme et n'exigent pas d'intérêt, pour qu'on ne revienne pas à la charge, une fois la commandite épuisée.

3° Il y a enfin les *amis* de la maison, les commanditaires intimes, qui sont les plus dangereux et qui retirent d'une main ce qu'ils prêtent de l'autre : l'auteur qui veut faire jouer sa pièce, le protecteur qui veut lancer sa pupille, l'artiste qui fait des sacrifices pour s'assurer un bon engagement, le fournisseur qui veut écouler sa marchandise, l'usurier qui pêche en eau trouble, le désœuvré qui aime à rôder dans les coulisses, le gobe-mouches qui est flatté d'attraper des taches d'huile sur son habit ou un portant sur la tête. Tous ces gens-là sont destinés à perdre entièrement leur mise, à la grande satisfaction du public qui trouve que c'est bien fait.

Par le tableau très-exact que je viens d'esquisser, on comprend qu'au point de vue de la sécurité des intérêts, sans parler des autres avantages, il est à sou-

haiter que l'Opéra continue d'être administré pour le compte de l'État et de la liste-civile, sous la surveillance immédiate et directe de deux ministres, à l'abri de toute éventualité fâcheuse et de toute chance de perte. Aussi la situation exceptionnelle des employés et des artistes attachés à l'Opéra est-elle un sujet d'envie et d'émulation pour les artistes et les employés de tous les autres théâtres.

Il est donc tout naturel que les acteurs de l'Opéra-Comique, en apprenant qu'on leur enlevait leur directeur pour lui donner de l'avancement, se soient empressés de prier S. Exc. le ministre d'État de les annexer à l'Opéra. Les annexions sont fort à la mode. Il n'est jusqu'à la prudente Angleterre qui ne comprenne, un peu tard, la nécessité d'annexer les îles Ioniennes à la Grèce. Les artistes de l'Opéra-Comique ont connu les mauvais jours. Il fut un temps, pas très-éloigné de nous, où ils arrivaient tous les matins à la répétition, où tous les soirs ils entraient dans leur loge en se demandant : Dînerons-nous? Souperons-nous? Payera-t-on? Ne payera-t-on pas? Cette incertitude a duré plusieurs mois et s'est terminée par un coup d'autorité qui, séparant le bon grain de l'ivraie, n'a reconnu

que les dettes légitimes et a soulagé le théâtre d'une partie des charges dont il était grevé.

Sans compter que c'eût été un grand honneur pour les pensionnaires de M. Perrin d'appartenir, au même titre que les artistes de l'Opéra, à la maison de l'Empereur, ils auraient eu la double perspective de ne jamais courir aucun risque, et d'être appelés, le cas échéant, à monter sur les planches mêmes de l'Opéra, ce qui est l'ambition de tout chanteur engagé dans un théâtre secondaire. La première idée de cette *manifestation spontanée* a été, dit-on, suggérée à Montaubry par un ancien directeur de l'Opéra, homme de bon conseil et de grande expérience. On n'a eu qu'à rédiger ensuite la pétition qui s'est couverte aussitôt de signatures, et la candidature improvisée de M. Perrin, comme directeur des deux théâtres, a rencontré la même faveur que celle du prince Alfred.

Heureusement il n'y avait point de protocoles qui eussent prévu le cas, et rien n'empêchait le directeur de l'Opéra d'être en même temps directeur de l'Opéra-Comique.

Mais voilà que les artistes du Théâtre-Lyrique de-

mandaient aussi à être annexés à l'Opéra et à ne point se trouver les seuls exclus des libéralités de l'Empereur. Leur sort était d'autant plus digne d'intérêt que le Théâtre-Lyrique ne reçoit aucun subside, et qu'il paye un très-gros loyer à un propriétaire qui se connaît en baux : la ville de Paris. Ces excellents artistes aiment Carvalho de tout leur cœur ; ils l'aiment comme un frère et un camarade, qui les a dirigés pendant quatre ans avec la plus scrupuleuse intégrité, qui a rempli exactement et jusqu'au bout ses devoirs, qui n'a obtenu que des succès, qui a travaillé avec une ardeur infatigable et une parfaite abnégation. Il n'a oublié de payer qu'une seule personne : madame Carvalho ! Les appointements de madame Carvalho ! tout ce qu'elle a gagné à Paris, tout ce qu'elle a gagné à Londres dans ses quatre mois de congé et dans ses tournées triomphales, mais si fatiguantes, en province, tout cela a servi de subvention au Théâtre-Lyrique ! Les artistes le savent bien, et ils ne voudraient certes pas se séparer de leur directeur ; mais l'avenir les préoccupe et les alarme, et s'ils avaient vu leurs camarades de l'Opéra-Comique, incorporés par une heureuse fusion dans ce que l'on peut appeler la garde

des théâtres impériaux, ils n'auraient pu s'empêcher de réclamer la même faveur.

Les mêmes raisons qu'on faisait valoir pour l'Opéra-Comique, sinon de plus fortes, plaidaient pour le Théâtre-Lyrique. Il a déjà fourni à l'Opéra de nombreux artistes : madame Gueymard, mademoiselle Sax, Michot; il peut lui en fournir encore et de plus éminents. Avant d'être installé dans son nouveau poste, M. Perrin, en homme prévoyant, a pris Warot, comme s'il se l'empruntait à soi-même, et l'a fait passer à l'Opéra. Il n'a pas attendu la nomination d'un successeur improbable pour lui demander qu'il voulût bien céder cet artiste; il a considéré l'annexion comme un fait accompli. Je ne le blâme pas de ce procédé expéditif; un grand capitaine ne sépare pas la pensée de l'action; mais enfin, Warot n'est que le troisième ténor de l'Opéra-Comique; il chante agréablement, mais il a une voix de gorge qui peut ne pas ravir les abonnés de l'Opéra. Supposez un moment que le Théâtre-Lyrique fût entré dans la fusion, M. Perrin aurait pu engager, sans aucun scrupule, du soir au lendemain, madame Carvalho, qui est, sans contredit, la première cantatrice de l'école française,

et on avouera que cette acquisition eût été un peu plus importante que celle de M. Warot, voire de mademoiselle Bélia et de mademoiselle Baretti.

La centralisation aurait été encore plus complète et plus rationnelle si l'on avait réuni dans les mêmes mains, avec les trois théâtres lyriques, le Conservatoire impérial de musique et de déclamation. Les élèves, en sortant de l'école, seraient entrés dans le théâtre où la qualité de leur voix et le genre de leur talent les eussent appelés; ils auraient passé successivement par tous les degrés de la hiérarchie; et l'on n'eût point fait de prix de Rome sans être sûr d'avance que leurs ouvrages seraient reçus.

L'homme qu'on eût mis ainsi à la tête de la musique française aurait eu une fort belle place, supérieure à celle d'un surintendant ou d'un directeur des Beaux-Arts. Je ne dis point que M. Perrin soit au-dessous d'une telle situation, sa modestie ne va pas jusqu'à s'en croire indigne. Quand on a les voix de ses artistes, on peut aspirer à tout. Je m'étonne même qu'on n'ait pas pétitionné dans ce sens; j'aurais donné ma signature. Seulement, pour bien remplir ses nouvelles fonctions, M. Perrin n'aurait eu qu'à joindre à tous les dons

qu'il tient de la nature prodigue, celui de l'ubiquité.

Ceux qui l'ont vu à l'œuvre pendant sa première direction, son vrai titre de gloire, savent qu'il ne bougeait pas de sa loge ou de son cabinet; on le trouvait à toute heure; il s'absentait à peine la nuit; son assiduité est devenue proverbiale. Il a essayé, un moment, de diriger à la fois l'Opéra-Comique et le Théâtre-Lyrique; il y a renoncé aussitôt, même au prix d'un léger sacrifice (cent mille francs de perte, dit-on). Il est trop l'homme de ce qu'il fait pour faire deux choses en même temps. C'est par cette présence réelle et continuelle, par ce contrôle de tous les instants, par cet infaillible ascendant de l'œil du maître sur tous les subordonnés, que M. Perrin a fait sa fortune, et qu'il a pu céder un privilége qui n'avait plus que deux ans à courir, pour la somme ronde de cinq cent mille francs.

S'il avait concentré dans ses mains l'Opéra, l'Opéra-Comique et les autres théâtres, puis les autres directions que je lui souhaite, car rien n'est trop vaste ni trop lourd pour une telle activité, comment M. Perrin s'y serait-il pris pour gouverner un si grand nombre de

sujets, et mener de front tant de travaux et tant d'entreprises? Là était l'obstacle, et, malgré ses heureuses dispositions à se charger de tout, à tout embrasser, si on eût consulté M. Perrin sur cette combinaison gigantesque, il eût désavoué les pétitionnaires. Pouvait-il déléguer son autorité? Pouvait-il prendre des sous-directeurs ou des sous-régisseurs? Assurément, non. C'eût été compliquer les choses au lieu de les simplifier, comme on l'espère; ajouter un rouage de plus à la machine dont le jeu est ralenti ou entravé par un trop grand nombre de rouages. Et d'ailleurs, on ne fait bien que ce qu'on fait soi-même. M. Perrin le sait mieux que personne; un directeur ne doit jamais dédaigner de faire sa cuisine, et de veiller aux fourneaux. J'ai connu un pâtissier fort habile en son état, qui disait à son maître, avec toute sorte de déférence : « Monsieur mon maître, laissez-moi faire mes gâteaux comme je l'entends. Si vous les trouvez bons, vous les mangerez; si vous les trouvez mauvais, vous me donnerez mon congé. Mais, pour Dieu! ne touchez pas à ma pâte, ou je ne réponds plus de rien. »

Nous en étions là de nos raisonnements et de nos hypothèses, lorsque la nomination de M. de Leuven

à la direction de l'Opéra-Comique est venue déranger bien des plans et couper court à toutes les pétitions. Les puissances n'ont pas ratifié les vœux de la Grèce. Pour cette fois, M. Perrin se contentera d'être directeur de l'Opéra, et il aura fort à faire. Quant à M. de Leuven, nous sommes charmés de son avénement, et nous le jugerons par ses actes.

Le journal n'est souvent qu'un écho; je n'ai voulu vous entretenir aujourd'hui que de ce qui a formé le sujet de toutes les conversations, de toutes les discussions et de tous les bruits de la semaine.

22 septembre 1862.

XXXIX

LA SALLE ROBIN

Sur ce fameux boulevard du Crime, veuf aujourd'hui de la plupart de ses théâtres, à deux pas des Folies-Déjazet, s'ouvre une nouvelle salle, fort jolie et fort mignonne, blanche comme la foi et comme l'innocence. C'est la salle Robin.

Des statues de la Pudeur voilée, des médaillons coloriés représentant des physiciens illustres, forment la décoration la plus sobre et la plus simple qui se puisse voir. Un rang de premières loges, un rang de galeries, de bons fauteuils d'orchestre larges

et moelleux, voilà pour la commodité et pour l'agrément des spectateurs. La scène est vaste et carrée. Le rideau se lève sur un salon brillant de lumières et de dorures, rempli de meubles rares, d'objets merveilleux, d'appareils électriques de toute puissance et de toute grandeur, de coffres mystérieux, de tables tournantes et d'animaux articulés qui sont aux automates de Vaucanson ce qu'un piano d'Érard ou de Pleyel est aux anciennes épinettes.

Il y a là des paons qui font la roue et devinent le nom des villes que vous avez pensées; des tambours qui battent la retraite tout seuls; des rouleaux qui engendrent la foudre, la tempête et l'orage: des arbres de Noël qui secouent leurs branches poudrées de givre et se chargent de bougies tout allumées, de bonbons, de fleurs et de jouets d'enfants; des bouteilles inépuisables, des cloches invisibles, des citrons qu'on coupe en deux et d'où s'envole un essaim de tourterelles, des pièces de cent sous qu'on brise par le milieu et d'où l'on tire une douzaine de foulards; enfin c'est le monde étrange, surnaturel et fantastique de la prestidigitation, de la magie et de la sorcellerie.

M. Robin, le maître et l'enchanteur de céans, glisse

plutôt qu'il ne marche sur des tapis sourds; il a les façons discrètes d'un diplomate, le front pensif d'un savant, l'œil extrêmement jeune et vif, le parler doux et nonchalant, les cheveux bien plantés, un peu grisonnant sur les tempes. Il a beaucoup voyagé; il a fait, je ne sais combien de fois, le tour du monde; son âge, nul ne le sait; il a peut-être vécu plusieurs siècles, comme son ami Cagliostro, qui s'écriait, en voyant une image du Sauveur :

— Mon Dieu! c'est bien lui! Quelle ressemblance frappante!

Sur quoi, un familier du saint-office, qui ne le quittait point des yeux, lui dit sournoisement :

— Monsieur a donc connu Notre-Seigneur?

— Si je l'ai connu! reprit effrontément Cagliostro; j'étais placé tout près de lui, à sa gauche, aux noces de Cana, quand il daigna changer l'eau en vin.

— Est-ce bien vrai, ce que dit votre maître? reprit le familier s'adressant cette fois au domestique.

— Je ne sais pas, monsieur, fit l'autre avec la même assurance. Je ne suis au service de M. le comte de Cagliostro que depuis trois cents ans.

Le domestique de M. Robin paraît plus jeune. Il ne

doit servir son maître que depuis une centaine d'années. Mais je crois qu'on perdrait son temps à vouloir en tirer des éclaircissements quelconques. Il se tient d'un côté de la scène, impénétrable et muet, attentif aux ordres qu'on lui donne, et droit comme un grenadier prussien à la parade. Il est blond, parfaitement frisé, d'un teint rose et d'un air ingénu ; mais je ne me fierais pas à sa candeur, car il en sait assurément plus long qu'il n'en veut dire.

Après bien des scènes amusantes, des tours prodigieux et des expériences instructives, M. Robin va chercher lui-même une boîte, recouverte en velours rouge, la pose sur une table au milieu du salon, prend sa baguette magique et ordonne au couvercle de se lever en autant de fois que le voudra une dame ou un monsieur de l'assistance. Le couvercle obéit à point nommé. Tout à coup, du fond de la boîte, jaillit, comme d'une tabatière à surprises, un Arlequin, grand de dix pouces, mais si bien proportionné dans sa petite taille, si bien fait, si leste, si adroit, si souple, si intelligent et si spirituel, que la salle entière, en le voyant paraître, pousse un cri de plaisir et d'admiration. Ce joli petit Arlequin fait tout ce qui concerne

son état. Il danse, il fume, il gambade, il ôte et il remet son masque, il salue la compagnie, et il joue du flageolet. Vous allez me dire : « Il ne lui manque que la parole. » Eh bien! non, la parole ne lui manque pas; il parle et il répond comme une personne naturelle à toutes les questions qu'on lui adresse; il conte des histoires; il en invente au besoin. Mais cela dépend du temps. Les jours de pluie il ne s'explique que par gestes. Quand il fait très-beau et très-sec, il cause avec une facilité étonnante. Je suis tombé sur un bon jour; il avait la langue fort déliée, et M. Robin l'ayant mis sur le chapitre des théâtres, voici le singulier dialogue que j'ai entendu et retenu :

— Êtes-vous allé au spectacle, cette semaine?

— Oui, monsieur Robin; mais je ne me suis guère amusé.

— C'est que vous étiez mal disposé, mon ami.

— Pardonnez-moi, monsieur Robin, j'ai commencé par l'Opéra ; c'est notre premier théâtre; j'avais une très-grande envie d'entendre un des chefs-d'œuvre de l'art contemporain. On donnait trois ballets, ce soir-là. J'aime la danse; je suis même assez bon danseur, en ma qualité d'Arlequin. Je bats fort proprement mes

entrechats sans jamais avoir été dans la classe de M. Petipa, ni dans celle de mademoiselle Taglioni. Un ballet me divertit, deux ballets, passe encore, mais trois ballets *consécutifs*, c'est pousser un peu loin la passion de la chorégraphie.

— Trois ballets le même soir! Vous vous trompez ou vous voulez nous tromper, maître Arlequin.

— Je vous le jure, foi d'automate. Trois ballets, monsieur! La *Vivandière*, l'*Etoile de Messine* et le *Marché des Innocents*, un « spectacle exclusivement consacré à la danse, » pour parler comme l'*Entr'Acte*. On a raison de dire que les Français sont le peuple le plus spirituel de l'univers. Nous avons beaucoup voyagé, vous et moi, monsieur Robin. Il n'y a point de public au monde qui avalerait trois ballets le même soir, sans en être abruti. Eh bien! l'esprit français y résiste. Il ne s'en porte pas plus mal, et les abonnés de l'Opéra ne m'ont guère paru changés le lendemain d'une si rude épreuve.

— Ainsi, maître Arlequin, selon vous, on aurait pu doubler la dose et leur administrer six ballets au lieu de trois ?...

— Sans doute, et on les eût guéris du coup, je vous en réponds.

Mais, dites-moi, monsieur Robin, vous qui êtes sorcier, pourquoi tout le corps de ballet a été ainsi piqué de la tarentule ?

— Ne vous pressez pas de juger, ni surtout de médire. Il y a des raisons que vous n'êtes pas en état de comprendre. Si l'on a donné trois ballets, par extraordinaire (une fois n'est point coutume), c'est qu'on a voulu faire reposer les chœurs qui n'en pouvaient plus. Quand ces demoiselles de la danse recevraient un peu sur les doigts, ce serait pain bénit. Elles s'étaient fort émancipées sous la direction précédente. Elles riaient et parlaient tout haut, tiraient la langue aux abonnés, jouaient à la main chaude, à cache-cache et faisaient des cocottes. Si elles se plaignent...

— Elles ne se plaignent pas, monsieur Robin ; elles aiment assez le changement par leur nature, et la direction nouvelle ne leur est point désagréable.

— Qu'en savez-vous ?

— J'ai des intelligences dans la place. Mon amie Colombine a un protecteur, un bien aimable homme, à qui on a donné, pour son argent, une loge sur le

théâtre : c'est une exception ; il la mérite sous tous les rapports. Colombine s'était brouillée avec lui pour des bêtises ; mais il a pardonné, parce qu'il est grand et généreux. Elle va souvent dans sa loge, elle y allait même en homme, et c'était plus piquant; mais on l'a priée de mettre bas ses culottes et de reprendre ses jupons, ce qu'elle a fait de la meilleure grâce du monde. En traversant les coulisses, elle s'est liée avec Zaza Malot...

— Qu'est-ce que Zaza Malot? Que nous contez-vous là?

— Vous ne connaissez point la petite Malot, Malot deuxième, surnommée la Maline? Pour un magicien de votre force, vous m'étonnez, monsieur Robin. Zaza est de tous les *rats* ses semblables, le rat le plus déluré, le plus espiègle et le plus rongeur ; adroite comme un singe, elle danse tous les pas de la Ferraris pour une boîte de praline. Elle ferait vos tours, monsieur Robin, si elle vous les voyait faire une seule fois.

— Après, où voulez-vous en venir?

— Eh bien! Zaza Malot disait à Colombine, en ma présence, qu'elle et ses camarades étaient enchantées...

— Du nouveau directeur?

— De la direction nouvelle; c'est une dame.

— Expliquez-vous.

— Elle est bien polie, bien douce, disait Malot deuxième; elle a l'air d'une maîtresse de pension, mais pas méchante. Elle est venue dans notre foyer, nous a fait mettre sur deux rangs et nous a dit d'un ton maternel : « Mes enfants, si vous avez quelques réclamations à faire, adressez-vous à moi; je veillerai sur vous comme si vous étiez mes filles. Mais j'exige en revanche que vous soyez bien sages, bien modestes, que vous ne jasiez point, que vous baissiez les yeux et que vous cachiez ces épaules que je ne saurais voir. Vous vous décolletez trop, mes enfants. (Ici, mademoiselle Pilvois fait la grimace). Vous bavardez dans les petits coins avec les abonnés, ce qui gêne le service et offense les bonnes mœurs. (S'adressant à la costumière) : Allons, madame, remontez-moi tous ces corsages, allongez-moi ces jupes, et surtout ayez soin de coudre désormais, non pas deux, mais quatre jupons à chacune de ces demoiselles. — Pour moi, dit mademoiselle Mercier, je ne danserai dorénavant qu'avec une guimpe. — Et moi, dit mademoiselle Baratte, j'aurai des manches

à gigot. — Et moi, dit la jeune Fiocre, des pantalons de satin bleu, comme jadis au théâtre de Saint-Charles. »

— Maître Arlequin, vous êtes un farceur. Si vous n'avez que de tels caquets à nous débiter sur l'Opéra, vous feriez mieux de vous taire. Parlez-nous plutôt des Italiens. Il y a eu, m'a-t-on dit, cette semaine, un opéra nouveau, ce qui est assez rare à ce théâtre. Vous auriez pu y aller.

— C'est ce que j'ai fait, monsieur; je suis allé aux *Lombardi*.

— Vous avez vu *I Lombardi?* Quelle chance !

— Oui, monsieur Robin; mais je suis arrivé trop tard. Il paraît que la pièce amusante s'était jouée aux répétitions. A chaque morceau, on voyait entrer des huissiers qui saisissaient les parties d'orchestre, les mettaient dans leurs poches et faisaient aux musiciens et aux artistes de longs et charmants loisirs. L'éditeur et le directeur n'avaient pu s'entendre. L'un prétendait posséder, seul, les vrais *Lombards*, *les Lombards* authentiques, *les Lombards* qui ont paru à l'Opéra, revus, corrigés et considérablement augmentés, sous le titre de *Jérusalem*, et que *les Lombards* qu'on allait chanter dans quelques heures n'étaient qu'une misérable

contrefaçon ; l'autre affirmait que les vrais *Lombards*, *les Lombards* de la première croisade, *les Lombards* sortis tout armés du cerveau de Verdi, s'étant réfugiés, pour quelque temps, à Barcelone, il les avait fait venir à grands frais de cette ville pour en donner l'étrenne au public. De là procès, saisie, référé, ordonnance, entrées d'huissier, sorties de commissaires, une telle confusion sur le théâtre, et de tels courants d'air à force d'ouvrir et de fermer les portes, que Bonetti, qui prend tout à cœur, en a eu la grippe. Il lui a fallu tout son courage, et il en a beaucoup, pour conduire ces malheureux *Lombards* jusqu'au cimetière. Mais le second jour il était dans son lit.

— Abrégez, je vous prie. Enfin, vous avez vu l'ouvrage ?

— Oui, monsieur Robin ; mais il n'était pas gai. La musique m'a paru bien violente et les exécutants bien faibles, à l'exception de Naudin, qui a dit sa romance d'une façon charmante.

— Cependant madame Frezzolini, une grande artiste, y joue le premier rôle.

—Oui, monsieur ; le rôle qu'elle a créé en Italie, il y

a vingt ans; or, vingt et vingt, car il faut être honnête...

— Vous êtes un faquin ; continuez...

— Que vous dirai-je, si vous me fermez la bouche à chaque instant? Enfin, sans le casque de Bartolini, j'aurais passé une soirée bien triste.

— Il fallait aller voir mademoiselle Patti dans *Don Pasquale*. C'est pour le coup que vous ne vous seriez pas ennuyé; une jeune et gracieuse cantatrice, une voix fraîche, agile et pure, surtout dans les notes élevées; et Zucchini, si plaisant, si remuant, si plein de verve et d'entrain sous la perruque blonde du galant sexagénaire; et Gardoni, qui dit avec tant de charme le rôle du ténor, surtout la ravissante sérénade du dernier acte ; rien que ce morceau valait la peine de vous déranger. Mario lui-même ne le chantait pas mieux dans ses beaux jours.

— Cela est vrai ; j'ai fait tout mon possible pour entendre ce *Don Pasquale*, mais il y avait tant de monde, tant de monde, que je n'ai pu me caser.

— Il fallait alors, maître Arlequin, pousser jusqu'à la Comédie-Française, où l'on fêtait la naissance de Molière.

— J'y ai songé, monsieur Robin ; mais on n'y jouait que la comédie. *Le Misanthrope* a son prix; *le Malade imaginaire* est assez réjouissant. Seulement, foi d'Arlequin, je n'aime que la tragédie. Je suis un classique, tel que vous me voyez. Il n'y a que la tragédie qui m'égaye et qui me fasse rire aux éclats. Parlez-moi de *Mithridate*; baillez-moi une jolie représentation de *Mérope*, avec de beaux alexandrins bien déclamés d'une voix ronflante, ou chantante ou nasillarde. Ah ! la bonne farce ! N'eût-on pas de quoi payer son terme, qu'on se pâmerait, on poufferait, on se tordrait dans les convulsions de la plus folle et de la plus inextinguible hilarité.

— Soyez satisfait, maître Arlequin, on va donner un petit supplément de troupe à votre chère tragédie.

— Eh ! quoi, n'ont-ils pas assez de madame Émilie Guyon, à la lèvre ornée d'un duvet viril, ni de la belle mademoiselle Devoyod, ni de la dramatique et sympathique mademoiselle Favart?

— On apprécie beaucoup le talent de ces dames, mais on veut leur joindre mademoiselle Rousseil...

— Ah ! j'en suis ravi ! mademoiselle Rousseil représente le hoquet tragique, et rien ne m'émeut comme le

hoquet. J'aime la violence et l'emportement ; une respiration saccadée me met hors de moi-même. J'adore un cou qui s'enfle, se roidit, s'engorge au point de faire saillir ses veines comme des cordes de violoncelle. Je suis fou d'une poitrine qui s'élève et s'abaisse agitée par deux soufflets qui jouent en sens contraire...

— Taisez-vous, mauvaise langue, il n'est si vilain défaut qui ne se puisse corriger. On parle aussi d'engager Lafontaine, l'excellent comédien du Gymnase.

— Je le veux bien, pourvu qu'il rentre par le *Cid*. Vous ne savez pas, monsieur Robin, vous qui savez tout, par quelle inspiration d'en haut le chef-d'œuvre de Corneille fut révélé, un jour, à Lafontaine; à quels signes infaillibles il reconnut qu'il s'était trompé de route, et que sa vocation véritable était pour la tragédie?

— En vérité, je l'ignore.

— Je vais vous l'apprendre. Il vaquait à je ne sais quoi, lorsque des feuilles lacérées d'un vieux livre lui tombèrent sous la main. C'étaient les stances du *Cid*. Il les lut séance tenante, et s'écria : « Mais cela est fort beau! » Il les relut, les récita, les apprit par cœur, et deux mois après il débutait au Théâtre-Français.

— Vous aimez à bouffonner, mon petit ami. Sachez donc que si Lafontaine n'a pas été heureux dans son premier essai tragique, il peut rendre de grands services dans la comédie et dans le drame. Rappelez-vous le rôle du mari dans *Diane de Lys*, rappelez-vous *Dalila;* ce n'est pas une acquisition si à dédaigner, d'autant plus qu'elle sera suivie de l'engagement de mademoiselle Victoria.

— Mademoiselle Victoria au Théâtre-Français! Je le souhaite de tout mon cœur, parce qu'enfin mademoiselle Thuillier, la plus charmante et la plus touchante comédienne de Paris, passerait alors au Gymnase, ce qui pourrait bien me réconcilier, pendant deux ou trois semaines, avec ce bon M. Monval.

— En attendant, que n'avez-vous essayé d'assister à la première représentation de la pièce de M. Sardou?

— J'y ai assisté, monsieur Robin.

— Aux *Diables noirs?*

— Pardonnez-moi, ce n'est pas là le titre.

— On l'a donc changé?

— Oui, monsieur, cela s'appelle *Nos Intimes.*

— *Nos Intimes!* Mais c'est une ancienne pièce que

j'ai vue quelque part et qui a eu, ce me semble, plus de cent représentations.

— Ce n'était qu'une première série ; elle va recommencer de plus belle.

— J'en accepte l'augure. En ce moment, M. Sardou est intéressant ; je n'ai rien à dire du coup qui le frappe. Sa pièce a été jugée dangereuse après un mûr et impartial examen. Elle est écrite, dit-on, avec du vitriol et du salpêtre.

— Ma foi, d'après la scène que j'ai vue...

— Vous avez vu une scène des *Diables noirs?*

— Mais non, des *Intimes*. C'est la fameuse scène du troisième acte, si admirablement jouée par mademoiselle Fargueil, où, sans la chaise que la Providence a placée entre les deux amants, le mari de cette femme aimable et vertueuse courait les plus grands périls.

— Eh bien ! ce n'est, dit-on, que du Berquin tout pur auprès de la nouvelle pièce, chargée à trente atmosphères d'air comprimé. Elle eût indubitablement fait sauter la salle.

— Plût à Dieu ! monsieur Robin.

— Comment ? plût à Dieu ! Vous voudriez voir sauter le Vaudeville?

— Dans son intérêt, monsieur Robin. Je voudrais le voir ailleurs; il est si mal placé en face d'un monument, bruyant le jour, désert la nuit, entre un chapelier et un pâtissier, au second ou au troisième étage, au bout d'un escalier tortueux. On y entre avec beaucoup de peine, on en sort avec les plus grandes difficultés, et, à moins d'un de ces succès éclatants qui remuent tout Paris, ce théâtre, écarté, enfoui dans son pâté de maisons comme une fève dans le gâteau des Rois, n'a aucune ressource, aucune clientèle.

— En voilà assez, maître Arlequin, et puisque tout vous gêne et tout vous contrarie, que ni la danse, ni le chant, ni le drame, ni la comédie ne vous amusent, rentrez dans votre boîte et n'en sortez plus jusqu'à nouvel ordre.

— Bien volontiers, monsieur Robin; je m'y plais et j'y reste.

Nous ferons comme ce petit automate; nous achèverons notre soirée dans la salle Robin, prenant gaiement notre part à cette distribution prodigue de poupées, de fusils, de trompettes, de cahiers, d'éventails, et regardant de tous nos yeux, applaudissant de tous nos bravos, les merveilleux tableaux de *l'Agioscope*.

Aucun décor, si beau qu'il soit, n'offre un coup d'œil plus magique par le seul effet de la perspective et de l'éclairage. Voici la cathédrale de Saint-Marc, illuminée par les reflets d'une croix phosphorescente et peuplée d'une foule immense de fidèles, qu'on voit se prosterner au pied du maître-autel; voilà le golfe bleu de Naples et le Vésuve en pleine éruption, lançant des tourbillons de fumée, des cailloux ardents, des flots de lave rouge et étincelante comme du fer qui sort d'une fournaise; voici enfin l'ascension du mont Blanc, avec ses différentes étapes, cette même ascension qui, exposée tous les jours dans une boutique de Piccadilly, a fait gagner à Albert Smith, l'aimable conteur, vingt mille livres sterling, un demi-million de francs.

19 janvier 1863.

XL

PLAN D'UN NOUVEAU THÉATRE

Je connais deux Parisiens, le mari et la femme, un ménage modèle. Ils sont encore jeunes; ils n'ont pas d'enfants; peu de famille, une aisance modeste, la médiocrité d'Horace; cotée, au plus bas chiffre, à vingt mille francs de revenus. Leurs goûts sont fort simples; ils aiment la bonne chère, les bons livres et les pièces nouvelles, pourvu qu'il n'y soit question ni de politique ni de filles perdues, ni de tripots, ni d'argent. Ils adorent Paris, qu'ils n'ont jamais quitté, même pour un voyage de huit jours, et leur seule crainte est d'en être définitivement chassés par ces caravanes

d'étrangers que les chemins de fer amènent, jour et nuit, de tous les points du globe.

J'ai rencontré dernièrement cet heureux couple. Ils déjeunaient comme deux amoureux, au *Café de la Paix,* qui venait à peine d'entr'ouvrir ses cent portes, semblable à la ville de Thèbes, et dont les peintres décoraient encore la façade, tandis que les garçons servaient déjà le thé.

— Je vois que vous vous portez bien, leur dis-je, et que vous connaissez les bons endroits.

— Hélas! nous nous pressons, fit le mari avec un soupir, avant que l'invasion nous refoule au delà des barrières. Ce qui nous plaît ici, ce n'est pas seulement la cuisine et la cave et l'éclat des dorures et le luxe du service, c'est surtout l'air, le grand air et l'espace; ce sont ces vastes salles et ces cabinets grands comme des salons. Quand on voulait dîner naguère dans un restaurant, on étouffait dans d'étroites cabines, on était aplatis comme des nègres dans des entreponts fumeux. Faute d'un peu d'air respirable, les meilleurs repas étaient malsains, et une partie de plaisir se changeait en souffrance. Les vins tournaient, les caractères s'aigrissaient; on entrait fort bons amis, on sortait en

s'arrachant les cheveux. Ici, Dieu soit loué, on respire ; je puis me lever sans crainte de me cogner la tête au plafond. Je puis passer mon bras dans les manches de mon paletot sans éborgner mon voisin; je remue, je suis libre! Je ne me crois plus dans les cachots du Spielberg ni sous les Plombs de Venise.

Mais, ajouta-t-il, mais... je le disais tout à l'heure à ma femme; il faut nous dépêcher de goûter à ces fruits qui nous seront bientôt défendus. Voilà la marée qui monte, monte et nous engloutit, nous disperse et nous balaye, nous autres pauvres Parisiens de Paris, qui tenons si peu de place et qui sommes de trop chez nous, à ce que prétendent messieurs les Lapons et messieurs les Esquimaux. Paris n'est plus une ville, c'est un immense champ de foire, un hôtel meublé cosmopolite ; il est à tout le monde, excepté aux Parisiens.

Tenez, dit le mari, depuis trois mois, nous ne savons où passer la soirée. Nous avons vu tout ce qui était à voir, et même ce qui ne l'était point. En voilà au moins pour un an ; car il n'y a point de pièce, pour peu qu'elle ne soit point sifflée, qui n'ait deux ou trois cents représentations. Tous les soirs, au coin de notre

feu, nous nous disons, moi et ma femme : Où irons-nous ? Elle prend *l'Entr'acte* et lit tout haut : Comédie-Française, *le Fils de Giboyer;* Opéra-Comique, *la Dame blanche;* Gymnase, *les Ganaches;* Vaudeville, *Nos Intimes !* Porte-Saint-Martin, *le Bossu;* Théâtre du Châtelet, *Pékin;* Palais-Royal, *la Mariée du mardi-gras,* etc. Les directeurs de théâtre ont raison de maintenir une pièce sur l'affiche tant qu'elle fait de l'argent. Après Paris, la banlieue ; après la banlieue, la France ; après la France, l'Europe ; après l'Europe, le monde. Il n'y a rien à dire. Mais que feront les Parisiens? Pendant que tout l'univers vient se donner chez eux le plaisir du spectacle, ils en seront privés des années entières? Car enfin l'on ne peut voir plus de deux ou trois fois la même pièce, surtout nos modernes chefs-d'œuvre qui n'engagent pas trop les gens de goût à y retourner.

— J'avoue que la chose est embarrassante.

— C'est ce qui me fait rêver à un projet...

— Oh ! mon ami, dit vivement la femme en l'interrompant, c'est un vrai château en Espagne.

— Château en Espagne, soit : on en fait de plus déraisonnables. Je laisserais, de grand cœur, à messieurs les étrangers, tous les théâtres actuels, et ceux qu'on

vient de bâtir, et ceux qui sont en voie de construction, et ceux dont le plan seul est arrêté, et je voudrais qu'on accordât le privilége d'un nouveau théâtre réservé aux indigènes, et qu'on appellerait *Théâtre-Parisien*. Pour être admis à y louer des places, il faudrait prouver, par des papiers en règle, qu'on est Parisien, né, élevé et domicilié à Paris.

— Vous m'excluriez donc de votre théâtre ? fis-je en m'inclinant.

— Pardon, dit la femme; pour ne point vous désobliger, nous ferions une exception en faveur de ceux qui habitent Paris depuis vingt ans, qui l'aiment, le comprennent, le préfèrent à tous les pays du monde, y compris leur pays natal.

— Je vous remercie, madame, du *dignus est intrare ;* et, m'adressant au mari, je le priai de continuer.

Le Théâtre-Parisien ne serait ni trop petit ni trop grand, il n'affecterait pas des proportions monumentales, mais on y descendrait à couvert; on verrait peu de colonnes à l'extérieur, mais on n'oublierait rien de ce qui est indispensable dans ces sortes d'édifices. A l'intérieur, il n'y aurait ni lustres aveuglants, ni plafonds de braise ; un peu moins d'or sur les corniches,

un peu plus de crin dans les fauteuils; des loges simples mais commodes ; un petit rebord pour poser sa lorgnette, et des patères pour accrocher les chapeaux.

— Et les ouvreuses?

— Les ouvreuses seraient là pour ouvrir ; elles n'auraient aucun droit ni aucun prétexte d'ennuyer le public.

— Vous rêvez l'impossible!

— Aussi vous ai-je prévenu que c'était un rêve. Dans mon nouveau théâtre, les pièces ne seraient jouées que quinze fois de suite ; plutôt moins, mais jamais davantage. Cela suffit à la consommation parisienne, et il est convenu que l'invasion irait s'amuser ailleurs. Chaque pièce n'aurait que trois actes, ce qui est la coupe la plus logique et la plus saine. L'exposition, le nœud, le dénouement. On arriverait au théâtre à huit heures, on s'en irait à onze. On éviterait ainsi la fatigue, l'ennui, les migraines, tous les maux qui résultent d'un trop long séjour dans un lieu fermé et chauffé.

— A la bonne heure! ceci est de l'hygiène.

— Les pièces seraient écrites en français ; cette condition, qui peut paraître secondaire, pour ne point dire superflue, dans des théâtres où le public est com-

posé en grande partie d'Anglais, d'Italiens, d'Allemands, d'Espagnols, d'Américains, de sauvages et de nègres, ne saurait être négligée, sans quelque honte, dans un théâtre parisien. Les auteurs toucheraient leurs droits, mais ils ne pourraient prétendre à aucune prime secrète, à aucun traité particulier. Ils s'engageraient sur l'honneur à ne point présenter de vieilles pièces sous des titres nouveaux ; à ne point y glisser des allusions blessantes, à ne point faire servir le même mot plus de quinze fois ; à respecter le goût, la morale et les bienséances ; à s'abstenir de tout scandale et à ne point spéculer sur les mauvais instincts du public.

— Bravo !

— Le directeur serait un homme intelligent, modeste, actif, célibataire s'il se peut. Il avouerait ingénument qu'il s'est fait directeur pour gagner sa vie, et non pour régénérer le monde et pour sauver le pays. Son plus grand mérite serait de s'effacer, de ne point parler de lui-même, de faire, en un mot, comme ces auteurs d'esprit qui se cachent lorsqu'on rappelle les acteurs.

— Tous les directeurs sont modestes, et si vous les

connaissiez, monsieur, comme je les connais, vous n'hésiteriez pas sur ce point.

— Allons! tant mieux; tant mieux; voilà qui me rassure. On essayerait des acteurs et des actrices qui auraient des dispositions réelles pour la scène, une taille et une figure possibles, une diction correcte, de l'intelligence et du bon vouloir; on leur accorderait des débuts; on leur confierait des rôles, et quand il serait prouvé qu'ils n'ont aucun talent ni aucun avenir, on passerait à d'autres. Les bons rôles font les bons artistes, et les bons artistes inspirent les bons rôles. C'est un cercle dont on ne sort pas. On ne sait plus écrire un rôle de femme, Les derniers ont été faits pour mademoiselle Déjazet, et encore n'étaient-ce que des travestis.

— Mon ami, il faut plaindre ces pauvres jeunes filles...

— Je les plains de tout mon cœur, mais celles qui ne sont que jolies feraient mieux de ne pas se mettre au théâtre... Je parle de mon Théâtre-Parisien, car pour les autres, je leur laisse le champ libre. Elles montreront aux étrangers qui en sont friands, autant de maillots qu'elles voudront. Nous ne cherchons pas

des figurantes, mais des actrices ; seulement, toute actrice capable de jouer un rôle, sera rétribuée de manière à pouvoir vivre de son art. On fournira les costumes, on ne demandera pas des robes de cent louis à celles qui n'ont que cent écus d'appointements.

— Cela est-il possible, mon Dieu !

— Cela est plus commun que vous ne pensez, madame; il y a des directeurs très-honnêtes et très-estimés qui ne s'en font pas scrupule.

— Je proscris d'abord, continua mon Parisien, tout ce luxe excessif, extravagant, qui fait qu'une pièce n'est plus aujourd'hui qu'un prétexte à décors et à costumes. La mise en scène sera convenable, sans doute, mais elle n'absorbera pas toute l'attention, tout l'intérêt des spectateurs. Je ne médis point des machines et des trucs ; j'abandonne aux vingt théâtres, envahis par l'étranger, les salons de glaces, les palais de dentelles, les fontaines vivantes et les jets de lumière électrique : les habitants de la Nouvelle-Zélande, de la Californie et de la Polynésie sont fort sensibles à ces merveilles. Il en faut pour tous les goûts ; mais je ne veux point que dans notre petit théâtre, tel que je le rêve, les yeux soient satisfaits et l'esprit mécontent.

Je préfère une scène bien écrite à toutes les verroteries du monde, et il ne me semble point nécessaire qu'à la fin du spectacle on nomme, avec l'auteur de la pièce, le tailleur qui l'a habillée et le tapissier qui l'a mise dans ses meubles.

— N'enviez pas un peu de gloire à ces pauvres fournisseurs qui souvent ne sont pas payés ! Qu'ils aient au moins la satisfaction d'être rappelés par les claqueurs.

— C'est que je commence par supprimer les claqueurs.

— Je vous en défie ! La soirée s'écoulera alors dans le silence le plus lugubre et dans le froid le plus mortel. Les acteurs découragés n'auront plus ni verve, ni aplomb, ni mémoire. On a essayé de se passer de la claque, et on a dû bientôt y revenir.

— On aurait dû persévérer pour que l'expérience fût complète. Notre pays est ainsi fait; on commence, on n'achève pas. On entreprend les réformes, on ne leur laisse pas le temps de mûrir et de porter leurs fruits. Nul doute qu'un changement si brusque et si radical ne dût causer d'abord quelque surprise. Mais on s'y serait peu à peu habitué, et le public aurait

repris un droit dont il eut grand tort de se dessaisir. La claque est une plaie, une honte et une servitude. Nous avons vu ces messieurs du lustre, qui devraient disparaître avec le lustre, enjamber souvent leurs banquettes et faire le coup de poing avec les spectateurs de l'orchestre qui n'étaient pas de leur avis. Dans aucun pays du monde on ne souffrirait une telle insolence.

— Mais, si l'on supprimait la claque, les auteurs et les acteurs seraient les premiers à se plaindre.

— Ils ne se plaindraient point si la mesure était générale. En Angleterre, il n'y a pas de claque; il n'y en a pas en Allemagne, en Espagne, en Italie. En France, bien des artistes n'ont jamais été plus applaudis que lorsqu'ils étaient mal avec la claque. Il y eut un temps où Duprez fut *mis à pied*, c'est je crois le mot, par ordre de son directeur. Jamais il n'a eu plus de succès. Un soir, Arnal, outré et blessé du bruit qu'on faisait au parterre, s'avance vers le public et lui dit: « Messieurs, je vous prie de croire que je ne suis pour rien dans ce vacarme. Je n'ai chargé personne de m'applaudir. » Jugez de l'étonnement des claqueurs et de leur colère! Ils le prirent au mot; pas un applaudissement, pas un bravo! Arnal s'en passa fort bien.

Tous ses mots portaient, et il pouvait se rendre un compte exact de l'effet qu'il produisait sur le vrai public. On ne battait pas des mains, mais on riait aux éclats.

— Eh bien! je ne dis point qu'à la longue, une partie des améliorations dont vous parlez ne puisse pas s'accomplir, mais si vous obtenez jamais de vos Parisiens qu'ils applaudissent eux-mêmes un artiste ou un ouvrage, je m'abonne d'avance au théâtre que vous rêvez, et je m'engage à payer ma place double.

Là-dessus, je pris congé de mes amis, car il se faisait tard. Et maintenant que j'y songe, je ne trouve leur projet ni si chimérique ni si insensé. Puisque les étrangers ont envahi tous nos théâtres, je ne vois point pourquoi il n'y en aurait pas un tout petit, exclusivement réservé aux Parisiens.

2 février 1863.

XLI

THÉATRE COMPLET D'ALEX. DUMAS

On publie en ce moment le théâtre complet d'Alexandre Dumas, chez MM. Michel Lévy frères. Si ce théâtre n'avait à tous les points de vue une très-grande valeur, et comme œuvre d'art, et comme une des dates les plus brillantes du mouvement littéraire et dramatique de la première moitié de ce siècle, je me serais fait une loi de n'en point parler. Je suis, à l'égard de Dumas, un juge partial et prévenu. Depuis bien des années je lui ai voué des sentiments de sympathie et d'affection qu'aucune divergence d'opinions et de conduite ne saurait altérer et qui ne s'éteindront qu'avec moi.

Je l'ai connu à son premier voyage en Italie, lorsqu'il avait déjà fait jouer les pièces contenues dans les deux volumes qui ont paru jusqu'ici. Ses *Impressions de voyage en Suisse* n'avaient pas eu moins de succès que ses drames. Il était célèbre — il avait beaucoup d'ennemis. Je me souviens qu'à cette époque, on disait, en raillant, qu'il allait découvrir la Méditerranée.

Je n'avais pas vingt ans; je ne savais pas un mot de français; aussi mon embarras fut grand lorsque je lui fus présenté. Notre conversation se fût bornée probablement à une révérence de ma part, à un salut de la sienne, s'il n'avait pris sur lui de me parler dans ma langue. Je le flatterais si je disais qu'il savait alors l'italien comme il le sait aujourd'hui. Il s'exprimait avec beaucoup de peine; mais sa figure était si animée, son esprit, sa verve intarissable perçaient si bien à travers ses paroles un peu étranges ou étrangement prononcées, que je le regardais avec un étonnement mêlé d'admiration.

Je dois lui rendre cette justice, que lorsqu'il apprit par une personne, chez laquelle nous nous rencontrions souvent, mon projet de venir en France, il fit

tout son possible pour m'en détourner. « Si vous avez quelque pouvoir sur lui, disait-il à notre ami commun, empêchez-le de faire une folie pareille. Nous avons à Paris des jeunes gens pleins de talent, qui meurent littéralement de faim. Que deviendra-t-il dans cette Babylone, lui qui ne sait pas le premier mot de notre langue? Donnera-t-il quelques leçons d'italien? J'en doute. Il y a plus de maîtres que d'élèves. Toute l'émigration, qui est fort nombreuse, ne vit que de cela. Maniani, Tommaseo, Leopardi, n'ont pas d'autre ressource. Au nom du ciel! engagez-le à ne point quitter son pays. »

Je fus très-touché de ces conseils, mais comme j'avais, par d'incroyables efforts, amassé la somme énorme de cinq cents francs, je partis croyant que jamais je ne verrais la fin de mon trésor. Je payai cent francs pour mon voyage de Naples à Marseille; j'y tombai malade, et, après bien des souffrances et bien des traverses, j'arrivai enfin à Paris, n'ayant plus que cinq louis et une jolie montre en or qui prit bientôt le chemin du mont-de-piété.

Je m'enfermai alors dans une petite chambre au sixième étage, rue de Richelieu, et, grâce à quelques

livres que me prêta ma portière (c'étaient des prix qu'avait reçus son fils à la pension), j'essayai d'apprendre mon français tout seul. Ce que cela m'a coûté de peines, Dieu seul le sait. Le premier article que j'envoyai à *la Presse* avait pour titre : *L'Italie, par un Italien*. Je l'avais écrit en une demi-heure ; je mis vingt nuits et vingt jours à le traduire : il est vrai que je n'avais point de dictionnaire, et qu'il me fallait chercher, dans des volumes dépareillés, que je savais presque par cœur, les phrases et les mots équivalents pour tâcher de me faire comprendre dans une autre langue que la mienne. Mon article contenait quelques aperçus nouveaux et quelques notions assez exactes sur un pays que l'on ne connaissait pas du tout alors, et que l'on ne connaît pas bien, même aujourd'hui. Il fut beaucoup reproduit, et M. de Girardin me permit d'écrire dans son journal autant de *Variétés* que je voudrais. Il en parlait à son aise. Il ne savait pas, et je me gardai bien de trahir mon secret, qu'il me fallait deux ou trois heures pour chaque ligne que je traduisais dans cette terrible langue française, où l'on me croyait bien moins ignorant que je n'étais.

J'avais déjà publié plusieurs articles sur Pellico,

sur Manzoni, sur la Malibran, que sais-je? lorsque je me trouvai, un soir, avec Dumas dans les bureaux de la *Presse*. Je n'avais point osé lui faire une visite de peur de l'importuner. Il me gronda doucement, avec ce visage ouvert qu'on lui connaît, me serra la main bien fort, et, passant son bras sous le mien, m'entraîna sur le boulevard. Là, au milieu d'une conversation si étincelante que j'en avais des éblouissements, il me dit de la meilleure grâce du monde, qu'il avait plusieurs ouvrages à faire sur l'Italie, et que, s'il me convenait de travailler sous sa direction, il y consentirait volontiers. Je le remerciai avec l'effusion la plus vive; je croyais rêver les yeux ouverts, et je commençais à regarder les passants avec un certain air de supériorité. Un scrupule m'arrêta tout à coup.

— Et que ferez-vous de mon français? lui dis-je.

— Laissez-moi tranquille, fit-il en riant; votre français n'a qu'un seul défaut, c'est d'être trop français.

Je sentis la critique fort juste et fort sensée qui se cachait sous le compliment. Il me fallait assouplir, dégager ma manière, la détendre et lui ôter cette roideur commune à tous les étrangers qui apprennent une langue dans les livres.

Je fus donc reçu d'emblée au nombre des collaborateurs de M. Alexandre Dumas. J'expliquerai tout à l'heure en quoi consistait cette collaboration dont plusieurs ont tiré plus de vanité qu'il n'eût fallu, et dont ils ont le tort et l'ingratitude de se plaindre après l'avoir sollicitée comme une faveur ou acceptée comme un bienfait. En ce qui me concerne, un des grands avantages que j'y trouvai, ce fut d'observer et d'étudier de près cette organisation prodigieuse qui doit paraître une énigme à ceux qui ne l'ont pas vue à l'œuvre dans une intimité de tous les instants.

Alexandre Dumas n'est pas un auteur dramatique, c'est le drame incarné. Tout ce qu'il fait, tout ce qu'il écrit, tout ce qu'il dit, tout ce qu'il pense, prend chez lui, une forme dramatique et vivante. Romans, Mémoires, Voyages, Causeries, tout s'arrange et se dispose naturellement sous sa plume en une série de scènes émouvantes ou comiques ; tout chapitre devient une pièce avec son exposition, son nœud, son dénoûment. Son œuvre est un mouvement perpétuel ; il est tellement pressé de faire agir et parler ses personnages, qu'il supprime le récit, l'analyse et les descriptions. C'est à peine si l'on peut lui arracher

quelques mots qui indiquent le lieu où l'action se passe; tout ce qui n'est point dialogue lui paraît faire longueur. Ses préfaces même sont de petits drames ou de petites comédies où il se met personnellement en scène, et où ses amis, ses parents, ses lecteurs lui donnent la réplique.

Je n'ai jamais vu Dumas dans un état normal et paisible; il a constamment la fièvre; c'est un volcan sans cesse en éruption. Tous les sujets qu'on lui apporte, tous les entretiens qu'on a avec lui, toutes les choses ébauchées et confuses qu'on lui présente sont autant de matériaux qui s'engloutissent dans la fournaise : le cratère absorbe tout, l'embrase, le fond, le pétrit, le rejette en lave ardente. Dumas raconte au premier venu ses livres et ses pièces ; il les conçoit, les modifie, les développe en les racontant; si on lui fait quelques objections, il a l'air d'écouter ; mais il suit son idée et achève mentalement son travail. Combien se sont crus ses collaborateurs qui n'étaient que ses confidents !

Il n'y a pas au monde d'écrivain plus facile ni de plus infatigable travailleur ; jamais il ne s'arrête ; il

remplirait dix rames de papier sans faire une rature. Dans son charmant récit : *Comment je devins auteur dramatique*, il parle avec regret, presque avec honte, de sa belle écriture, et je crois cependant qu'il lui doit beaucoup. S'il se voyait tracer, sur son beau papier, de vilains caractères, il écrirait moins, ou avec moins de plaisir. Il a le goût, le besoin, l'habitude et la passion du travail. S'il se reposait une heure, il mourrait.

Il se lève et, à moitié vêtu, il écrit deux pages ; il demande de l'eau chaude, et, pendant qu'on la lui apporte, il écrit vingt lignes. On lui dit : Le déjeuner est prêt. — Bien, dit-il, prévenez madame, — et il écrit toujours ; on prend le café, on fume, il s'échappe et il écrit ; il fait des courses, des visites : il rentre et il reprend sa page où il l'avait laissée. Avant et après les repas, il écrit ; il va au spectacle, il soupe, et il continue d'écrire. Il ne perd pas une seule parcelle de temps. Sa vie, qui est un drame aussi, n'a point d'entr'actes. Il se donne une tâche et rien ne l'en saurait distraire avant qu'il ait fini. D'abord, il n'écrivait que huit de ces grandes pages par jour, puis dix, puis quinze, vingt, trente ; je l'ai un peu perdu de vue ;

mais à l'heure qu'il est, il doit faire un demi-volume dans sa journée.

Je citerai de lui un trait qui m'a tellement frappé, que je ne l'oublierai de ma vie, et je crois qu'il fera la même impression sur tous ceux qui ont beaucoup travaillé. J'entre un jour chez Dumas; il venait de terminer le dernier volume de *Monte-Cristo*, et il avait écrit le mot *fin* de sa plus magnifique écriture. Il rayonnait de joie, et, comme le temps était superbe, je l'engageai à faire un tour de promenade. Mais la pendule sonna quatre heures et demie. Dumas n'en était qu'à sa quinzième page, et il en fallait vingt pour faire son compte. Il prit tranquillement une nouvelle main de papier, écrivit sur la première feuille : *les Trois Mousquetaires*, et ne voulut sortir que quand il eut achevé les cinq premières pages de son nouveau roman.

Il arrivait néanmoins que lorsque ses libraires lui demandaient dix fois plus d'ouvrage qu'il n'eût pu humainement leur en livrer, il se faisait aider par l'un de nous, comme les grands peintres de Rome ou de Florence donnaient une figure ou une draperie à faire à quelque élève dans un coin de leurs tableaux, et je

me souviens encore du bonheur que j'éprouvais lorsque je lui apportais quelques pages où j'avais mis tous mes soins, et qu'il me disait : « C'est fort bien ; je n'ai pas à y retoucher ; vous pouvez l'envoyer à Béthune. »

Je l'ai toujours trouvé, d'ailleurs, d'une très-grande loyauté et d'une extrême générosité dans nos relations d'intérêt. On partageait en frères, en égaux ! Ce qui m'étonnait, c'est qu'il pût me rentrer tant d'argent ! Il me semblait que les libraires parisiens, qui, du reste, étaient dans la confidence, faisaient un singulier marché en me payant si cher ma prose. Mais c'est le cas de dire, ou jamais, que le pavillon couvrait la marchandise.

On a reproché souvent à Dumas d'avoir signé ses livres et de s'être fait nommer seul au théâtre, à quelques rares exceptions près ; mais c'est le contraire qui eût été scandaleux. Dans ses livres, et surtout dans ses pièces, ses collaborateurs n'avaient qu'une part minime ; il refaisait le scénario, il changeait les caractères ; il ajoutait, il retranchait des scènes, des actes entiers ; il écrivait tout de sa main. Au surplus, tous ses personnages sont si logiques, si conséquents,

si parfaitement déduits, qu'ils n'ont pu sortir que du cerveau d'un seul homme. Lui seul a ce talent, et il l'a montré dans ses romans aussi bien que dans ses drames, de prendre un homme au berceau et de le conduire jusqu'à la vieillesse et jusqu'à l'agonie, sans que jamais il ne se démente.

Mais si Dumas n'avoue pas toujours ses collaborateurs, il reconnaît hautement et proclame Shakspeare pour son maître et pour son dieu.

Tu sei lo mio maestro e lo mio autore

Dans une page un peu emphatique de forme, mais d'une émotion sincère, il raconte comment la lumière s'est faite à ses yeux :

« Vers ce temps, les acteurs anglais arrivèrent à Paris. Je n'avais jamais lu une seule pièce du théâtre étranger. Ils annoncèrent *Hamlet.* Je ne connaissais que celui de Ducis. J'allai voir celui de Shakspeare. Supposez un aveugle-né auquel on rend la vue, qui découvre un monde tout entier dont il n'avait aucune idée ; supposez Adam s'éveillant après sa création et trouvant sous ses pieds la terre émaillée, sur sa tête le

ciel flamboyant, autour de lui des arbres à fruits d'or, dans le lointain un fleuve, un beau et large fleuve d'argent, à ses côtés la femme, jeune, chaste et nue, et vous aurez une idée de l'Éden enchanté dont cette représentation m'ouvrit la porte. Oh! c'était donc cela que je cherchais, qui me manquait, qui me devait venir; c'était des hommes de théâtre, oubliant qu'ils sont sur un théâtre ; c'était cette vie factice, rentrant dans la vie positive à force d'art; c'était cette réalité de la parole et des gestes qui faisaient des acteurs des créatures de Dieu, avec leurs vertus, leurs passions, leurs faiblesses, et non pas des héros guindés, impassibles, déclamateurs et sentencieux. O Shakspeare, merci! O Kemble et Smithson, merci! Merci à mon dieu! merci à mes anges de poésie! »

A part quelques exclamations et quelques expressions qui marquent bien leur date, on sent le souffle qui passe et la révolution qui s'accomplit dans cette tête exaltée. Si l'on avait peint en ce moment le jeune enthousiaste, renversé et foudroyé par cette clarté d'en haut, on eût fait un beau pendant à la conversion de saint Paul.

A partir de ce moment, il devint et il se crut ro-

mantique de si bonne foi, que lorsque, plus tard, dans *Charles VII chez ses grands vassaux*, il lui prendra fantaisie de respecter les trois unités, il s'en excusera comme d'une hardiesse et presque d'une défection :

« Le théâtre, dit-il, est avant tout chose de fantaisie ; je ne comprends donc pas qu'on l'emprisonne dans un système... Convaincu de cette vérité, j'ai donc pris les formes classiques, qui, *pour cette fois*, m'allaient, et j'ai verrouillé mes trois unités dans les dix pieds carrés de la chambre basse du comte Charles de Savoisy. »

Il semble presque dire qu'il ne le fera plus.

On connaît sa rapidité de composition vraiment prodigieuse. *Christine* et *Henri III*, ses premiers drames, lui prirent quelques mois; mais la plupart de ses autres pièces ont été terminées en quelques jours, et dans un accès de fièvre qui ne l'a point quitté depuis le moment où il a conçu son drame jusqu'à celui où il l'a lu.

Son *Napoléon*, pièce à grand spectacle et à prétentions politiques, est de 1831. Ce drame, qui n'est point de ses meilleurs, souleva des orages. On accusait l'ancien employé du duc d'Orléans de s'être montré dur

et ingrat envers Louis-Philippe. Dumas crut devoir répondre à ces attaques par une profession de foi républicaine. Il publia la lettre qu'il avait adressée au nouveau roi pour se démettre de ses fonctions de bibliothécaire. — « Sire, y dit-il entre autres choses un peu bruyantes, et qui, aujourd'hui, font sourire, il y a longtemps que j'ai écrit et imprimé que chez moi *l'homme littéraire n'était que la préface de l'homme politique*. L'âge auquel je pourrai faire partie d'une Chambre régénérée se rapproche pour moi. J'ai *la presque certitude*, le jour où j'aurai trente ans, d'être nommé député; j'en ai vingt-huit, sire ! »

Heureusement pour le théâtre et pour les lettres, ses pressentiments ne se réalisèrent point. Dumas n'entra dans aucune Chambre, régénérée ou non, et il donna coup sur coup, dans cette seule année 1831, *Antony*, *Charles VII* et *Richard d'Arlington*.

Il eut, dans toutes ses premières pièces, la bonne fortune d'être joué par des artistes excellents. Dans *Henri III* c'étaient mademoiselle Mars, Firmin, Samson, Joanny, qui remplissaient les principaux rôles; dans *Christine*, mademoiselle Georges, Ligier, Lockroy, Chilly; dans *Napoléon*, Frédérick-Lemaitre à la tête

d'une véritable armée d'acteurs. *Antony*, c'était Bocage, et Adèle d'Hervey, madame Dorval. Dans *Charles VII*, il eut Ligier, Lockroy et mademoiselle Georges ; dans *Richard*, Frédérick et Chilly; dans *Térésa*, Bocage et Laferrière ; dans le *Mari de la veuve*, mademoiselle Mars, mademoiselle Anaïs, mademoiselle Dupont, Monrose et Menjaud. Il se montrait, du reste, extrêmement reconnaissant et attaché à ses acteurs. Au commencement et à la fin de chaque pièce, dans des préfaces émues ou dans des *post-scriptum* chaleureux, il leur adresse des remerciements et des éloges.

En revanche, il n'a pas toujours été fort aimable envers la critique, qui paraissait l'impatienter et l'importuner. Il le prend souvent de très-haut; tantôt d'un ton de raillerie, tantôt, malgré ses apparents dédains, il ne peut se défendre d'une assez profonde amertume.

« Si quelqu'un veut voir une perspective tout à fait comme son voisin la voit, dit-il quelque part, il faut qu'il la regarde de la place de son voisin et non pas de la sienne; ce qui fait, je crois, que le critique devrait toujours juger une œuvre selon la donnée de l'auteur, et non bâtir une nouvelle pièce à côté de

l'autre, attendu qu'il est probable qu'il donnera la préférence à la sienne. Puis, il est probable encore que le public sera de l'avis du journaliste, parce qu'il est abonné au journal, et que le journal auquel il est abonné ne peut avoir tort. »

Ici Dumas n'est que spirituel et caustique; il pourrait bien avoir raison jusqu'à un certain point. Le fait est que la critique s'est montrée souvent violente et injuste envers lui, soit en ne voulant point reconnaître ses grandes et belles qualités, soit en lui donnant des conseils, fort sages au fond, mais qu'il n'aurait pu suivre sans changer complétement de nature et se suicider en quelque sorte.

On a dit souvent que, s'il eût plus soigné et châtié son style, il eût fait des œuvres plus durables. Je crois, au contraire, que le pli étant pris de bonne heure, et telle étant l'allure et la pente naturelle de son esprit, s'il avait écrit plus lentement, il eût perdu de sa chaleur, de sa verve et de son énergie, sans beaucoup gagner en élégance et en correction. Si, d'ailleurs, il s'est toujours roidi contre des attaques partiales et malveillantes, dans l'intimité il est d'une

bonhomie et d'une docilité d'enfant. Mais cette docilité même a ses bornes.

Un personnage d'une notoriété assez bizarre, au demeurant fort honnête homme et fort instruit, M. Domange, avait prêté à Dumas une cinquantaine de mille francs pour qu'il pût arranger ses affaires, et Dumas, très-obligé de ce service, lui avait offert pour garantie, jusqu'à ce qu'il se fût libéré, une partie de ses droits d'auteur.

C'était à la répétition générale de *Mademoiselle de Belle-Isle.*

Mademoiselle Mars était en scène et personne ne soufflait mot.

M. Domange, qui était à l'orchestre, a la malheureuse idée d'interrompre la grande actrice, et de lui dire : « Pardon, madame, je crois que l'on ferait mieux de changer la fin de cet acte, si mon ami Dumas n'est point d'un autre avis. »

Dumas se lève furieux, et s'écrie d'une voix de tonnerre : « Monsieur Domange, je ne touche pas à votre marchandise, ne touchez pas à la mienne! »

On voit d'ici l'éclat de rire général. *Mademoiselle de Belle-Isle* ne paraîtra que dans le prochain volume. A

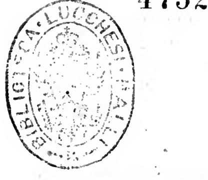
mesure que les différentes pièces de Dumas seront publiées, le lecteur voudra bien me permettre d'y noter, en marge, quelques anecdotes et quelques souvenirs personnels.

28 septembre 1863.

FIN

TABLE

FIN DE LA TABLE



POISSY. — IMP. ET STÉR. DE A. BOURET.


BIB